

الهيئة العامة لقصور الثقافة
إقليم القاهرة الكبرى الثقافى
مديرية ثقافة الجيزة

الأدب الساخر

أبحاث وشهادات

مؤتمر الجيزة الأدبى الثانى

٢٨ : ٣٠ مايو ٢٠٠٢

د. عبد الرحمن عبد السلام



الهيئة العامة لقصور الثقافة
إقليم القاهرة الكبرى الثقافى
مديرية ثقافة الجيزة

الأدب الساخر

أبحاث وشهادات

مؤتمر الجيزة الأدبى الثانى

٢٨ : ٣٠ مايو ٢٠٠٢

مؤتمر الجيزة الأدبى الثانى

٢٨ : ٣٠ مايو ٢٠٠٢

إشراف وتنفيذ

حمدى سلـــيمان

أمانة المؤتمر

سمير عـــبد الفتاح

ربيـــع مـــفـــتاح

رئيس الهيئة

أنـــس الفقـــى

رئيس الإقليم

عبد الرحمن نور الدين

مدير عام ثقافة الجيزة

عبد الوهاب حنفى

رئيس المؤتمر

محمـــد عـــودة

أمين المؤتمر

عمـــر غـــراب

مفتتح

فى المؤتمر الأول لأدباء الجيزة، ناقشنا موضوع : «الكلمة في عصر الصورة»، تلك التقنية الفارقة، التى أطاحت - فى وقت قصر للغاية من تاريخ البشر - بوسائل كثيرة ومسلمات أكثر..

وجعلت ما سمى «بالشفاهية والكتابية» - وكانت صرعة منذ سنوات قليلة - كلاماً قديماً..

كما أتاحت - وهذا من أمضى أسحلتها - «بعض» المعرفة حتى لمن لا يجيد القراءة والكتابة.

ومن ثم، لم تعد المعرفة حكراً على فئة أو صفوة قليلة تتداولها فيما بينها.

وكانت هذه الرؤية - التى ما زلنا نراها ثاقبة - محوراً - وإن كان موازيا - لعدة مؤتمرات مصرية وعربية لاحقة من قبيل : الأدب والمستقبل، الأدب والعولمة، الثقافة وتحديات العولمة، الكلمة وتحديات المستقبل، الألفية الجديدة وتحديات الثقافة. إلخ.

وهو ما يدعونا للسرور والتواضع معا.. لاسيما بعد أن بات بمقدورنا التطلع للمستقبل القريب والبعيد، وإيقاظ ملكات الإستشراق والتوثب، رابطين بين ممكنات الواقع.. وطموحات المستقبل.

فى الوقت الذى نشد فيه للوراء، ونشغل بما تحت أنوفنا، أو فى نطاق أعيننا.

مستسلمين لدغدات العزلة والتخلف طالما ظلت تدغدغ فينا ذلك «العصب الحائر»، وتشغلنا بالظل عن الشجرة التى صنعته!!.

وها نحن في المؤتمر الثانى نناقش موضوعا قديما جديدا – نحاول أن نراه برؤية جديدة – وهو «الأدب الساخر» ونحن – بطبيعة الحال – نعرف أن السخرية فرع راق وفاعل، من فروع الفكاهة ومن ثم فهو غير الهزل والترخص والتبذل والتشفى وغير ذلك من أمور يمكن تشبيهها بالموسيقى الوترية – الهارمونية – فى مقابل النحاسية – الواحدية – ولربما جاء تميز السخرية، وتحضر العلاقات بين الناس ثم لتطور اللغة وتعدد بعض المدلولات إلخ.. وفى مقابل ذلك قد يشجعها الاستبداد أيضا. فتأخذ منحى رمزيا أو استعاريا لكنها فى معظم التجليات إنما تخاطب الجزء الأعلى من عقل الإنسان ووجدانه، ومن ثم تقف على طرف نقيض من «الدغدغة» مثلا ذلك الفعل البدائى الإحداثى التى تشاطرنا فيه القرود والكلاب والقطط وغيرها من كائنات، كما يؤكد المسكوفى الشهير «بافلوف» ويباركه فى ذلك قرينة الأشهر «فلورى» Flory كان علينا إذن – فى أمانة المؤتمر – أن تطرح بعض الأسئلة الجوهرية فى هذا الخصوص، معرضين عن كل أنواع الإضحاك الأولى البدائى، الساذج – الذى يعتمد مثلا على ضرب القفا.. أو ركل المؤخرة إلخ.. إلى ذلك الفعل الراقى الذى يحتفى بالذكاء، والتجريد، والتصور، وتطور اللغة،

وأنماط التفكير ثم القدرة على ربط العلاقات، واستشفاف ما وراء الفرض والفكرة، والسلوك إلخ..

كان لدينا تصور - وما يزال - إنه كلما ارتقى شعب من الشعوب كلما : ارتقت معه آليات وأغراض، وكلما ارتقت الفكاهة كلما وصلت إلى أعلى مراتب السخرية.

أما الأسئلة فهى كثيرة نكتفى منها - في هذا المقام - بالقليل أو الأهم ومنها :

- هل صحيح إن الإنسان هو الكائن الوحيد الذى يضحك.. ومن ثم يسخر؟

- متى تشيع السخرية، وما طبيعة تلازمها أو تعارضها مع أحداث المجتمع وهل يستطيع مجتمع ما أن يعيش بلا سخرية؟

- هل عرف العرب الأقدمون السخرية.. وكيف مارسوها وهل تطورت بتطورهم؟

- متى يتوقف الجد ليبدأ الهزل، ومتى يرتقى الهزل إلى السخرية؟

- هل يمكن القول بوجود «قواعد» أو محددات أو حتى «مواضعات» تقنن السخرية أو تعمم تعريفها أم ستظل محض سلوك فردى - إنسانى - عشوائي يفارق العلم إلى الوجدان؟

بهذه الأسئلة وغيرها توجهنا للسادة الباحثين ورمينا الكرة - كما تقول رجالات السياسة - في ملعبهم وها نحن ننشر إجاباتهم.

كان من الطبيعى - هل هو طبيعى؟ - أن يحدث بعض الخلط أو

تحدث بعض المفارقات، لكن غير الطبيعى أن نكتشف أن احتفالنا بالحزن أضعاف أضعاف احتفالنا بالفرح وهو ما يجب أن يحفز باحثينا ومفكرينا ببحث مثل هذه الظاهرة بوصفها خصيصة مركزية من خصائصنا الاجتماعية وإلى أى مدى يمكن أن تلعب السخرية دوراً تطهيرياً أو تحريضيا في ظرف فى ظروف أو مرحلة من المراحل.

وإذا كان الضحك معديا - فيما يقول هـ برجسون - فهل يمكن أن تكون السخرية - وهى عملية مركبة كما رأينا - معدية بدورها؟

هذا هو بعض ما اجتهدنا فى طرحه، وإثارته..

فإن لم يحالفنا التوفيق.. فليكن لنا شرف المحاولة وبالله التوفيق.

التحرير

المحور الأول

الكوميديا المرتجلة والمسرح الساخر عند الفراعنة

د. صبحى شفيق

فى موالدنا، خاصة فى المدن والقرى، تقع عيوننا على مجموعات من الأطفال يرتدون « **الطراطير**». لم يسأل باحث فى الانثروبولوجيا، ولا فى تاريخ فنون العرض، درامية وغنائية وايقاعية، كيف اتخذت الطراطير هذا الشكل المخروطى، ولماذا تحاط بموتيفات أشبه بضفائر الافريقيات، مجدولة فى هيئة جداول الحقل ؟

ولو رجعنا إلى الوراء، ثم إلى الوراء، سنجد على جدران بعض مقابر سقارة، خاصة مقبرة سوبيكنيخت، وانخما خور الطبيب وكذلك على جدران بعض مقابر بنى حسن، ثم على التحديد، مقبرة بحرى وما سماه بيترى بقاعة المهرجان(١)، سنجد فتيات يقمن بحركات تمثيل حركى، مستخدمات الايماءة وانحناءة الجسد، وعلى رأس كل واحدة تاج من البوص، هو النموذج الأول، «البروتوتيب» أو بلغة فن تصميم الأزياء - هو «الباترون» الأول الذى فضلت عليه طراطير اليوم.

اللوحات الفرعونية تنم عن وجود ميزانين كامل : دخول ممثلين وثلاث، توزيع نقاط الالتقاء ونقاط التباعد، تحديد باب الدخول. ويبقى التاج.. الطرطور. ما سره ؟

لعدة سنوات طويلة، قمت باحصاء دقيق لأعياد الفراعنة، وتتبعت نمط العروض الشعبية، وهي غير الدينية التى تقام داخل المعبد، ووصلت إلى مئات من المناسبات، منها على سبيل المثال، الاحتفال ببزوغ القمر، ثم باكتماله بعد ١٤ يوما. لكنها مجرد مناسبات. أما الأعياد الكبرى، فهى عيد «حب - سد»، وهو عيد اليوبيل، ويقام عندما يصل حكم فرعون إلى ثلاثين عاما، فيعاد تتويجه مع طقوس وممارسات كهنوتية هدفها إعادة فرغون إلى شبابه، والرسوم التى تصاحب مراحل الإعداد لهذا العيد ترينا الفرعون وقد وضع فى جلد ثور فرغ من الجسد، وتحته كم هائل من البخور وما لا ندرى من عمليات كيمائية أو مغناطيسية. إلا أنه عيد لا يحدث إلا إذا أعيد تتويج الفرعون كما أشرت.

من أهم هذه الأعياد، العيد الذى أطلق عليه الفراعنة اسم : «**عيد النشوة**»، ويقابل أعياد رأس السنة فى شتى انحاء العالم حاليا. ويستمر هذا العيد خمسة أيام. لماذا هذا الرقم : «٥»؟.

يرجع ذلك إلى التقويم الفرعونى. فقد وصل اسلافنا، من علماء فلك وعلماء رياضيات وموسيقى إلى ملاحظة ظهور نجوم بعينها، تبدو متألقة فى السماء لمدة عشرة أيام، ثم تختفى، لتعود إلى الظهور بعد عشرين يوما، وهو نظام ثابت. وبحساب انطباق الأفق على الكرة الأرضية انتهوا الى تقسيم الفلك إلى اثنى عشر قطاع، فى الثلث الأول من كل قطاع تظهر النجوم التى تستمر رؤيتها من وجهة نظر ساكن الأرض عشرة أيام. والنتيجة أن هناك دورة ثابتة للأرض

وللنجوم وللشمس، هى فى منظومتها، تستغرق ٣٦٠ يوما بحساب أهل الأرض.

هذا التقسيم ذهنى، قائم على مبدأ الحساب الرياضى، إلا أن الممارسة اليومية أثبتت وجود فوارق بين حساب أسلافنا علماء الفلك وبين الدورة الحقيقية للنجوم والكواكب، فهناك السيارة، وهناك الثابتة، على الأقل، من وجهة نظرهم، ويؤدى ذلك الى وجود فارق زمنى فى المنظومة الفلكية يقدر بخمسة أيام.

مشكلة واجهها حكماء مصر القديمة. ما حلها؟

والحل الذى انتهوا إليه هو القيام بعملية طرح: لنستبعد هذه الأيام الخمس من زمننا كى يظل التقويم قائما على أساس ٣٦٠ يوما دورة السنة. ويبدو أنه لم يكن امامهم حل آخر، لسبب بسيط، هو مبدأ التواتر (re'cessenco)، أى ظهور نجوم فى يوم محدد وعودتها فى يوم محدد، وثبات المسافة زمنيا بين الاختفاء والظهور.

أخرج الفراعنة خمسة أيام من الزمن. والخروج من الزمن، هو تحرر من ضرورات العمل الأولى، والروتين، هو استعادة الطاقة الروحية كاملة هو انتفاضة الكائن الحى العاقل ازاء حتميات الطبيعة، بيولوجيا وفسيولوجيا وضرورة الحفاظ على عمليات التبادل الانتاجى - ماديا وفكريا - فى منظومة اجتماعية، تتمثل فى عاصمة هى المركز، و٤٤ اقليم - أو محافظة بلغة اليوم - هى بمثابة فروع لشجرة واحدة، هى الكيان القومى، هى البلد.

فى نهاية عام وبداية عام، تكتب السماء - كما اكتشف علماء

الفراعنة - أول أيام العيد، وذلك عندما يتوحد كوكب سيريوس (سيبتى بالمصرية القديمة) بالشمس، ويحدث ذلك فى ٢٣ يوليو من كل عام، وعلى نحو ثابت. ولحظة توحد الكوكبين هى العصا السحرية التى تومئ إلى مناخ النيل فتتدفق المياه غزيرة، وتتلاحق سيول الفيضان. وهى أيضا لحظة حصاد محصول العام الذى ولى والاستعداد لبذر بذور الأرض بعد أن ترويها المياه ويخصبها العرين.

فى بداية عيد النشوة، يجرى حاكم كل اقليم نوعا من «القرعة» لاختيار أحد الفلاحين ليمثل دور الحاكم طوال أيام النسء الخمس. وتبدأ اللعبة، فى الساحة أمام المعبد. وبدلا من تاج فرعون، يرتدى الحاكم تاجا من البوص، ويختار حاشيته، وحريمه، والحريم لهن وظيفة مقدسة: العزف والترتيل. ولا توجد لوحة جذرية لا نرى فيها المغنية إلا وهى ترقص ممسكة بآلتها الموسيقية. ففى مصر القديمة كان عدد النساء الشاعرات أضعاف أضعاف الشعراء من الرجال. ولنراجع كل ما لدينا من نصوص ورسوم.

نحن أمام تجمع جماهيرى، غنائى وراقص، يماثل تقاليد الكرنفال فى اوربا حاليا، ويفسر لماذا يستمر الكرنفال فى البرازيل شهرين بأكملهما، مع حلول موسم الشتاء. وقد ترك لنا أسلافنا نصوصا ظنها أساتذة التاريخ، وهم لهم منهج حفارى القبور، ظنوها تعاويذ دينية، ولم يسأل مؤرخ نفسه : لماذا هذا النص الذى يسخر من الكهنة الذين يرددون التعاويذ ويكتبون الأحجبة ويحرقون دمى من الورق، ليوهموا عامة الشعب بأن كلمتهم المقدسة تحرك الكلمات التى

ينطقون بها وتحولها إلى فعل ؟

ولنضرب مثلا بلوحة[٢] غنائية، كوميدية، راقصة، تمثل نوعا فنيا عرفته اوربا باسم : «اوبرا كوميك». فى هذه اللوحة شاب هام بفتاة، ولكنه يخشى أن يطرق باب بيتها فيصده أهلها، وينصحه أصدقاؤه بأن يتجه إلى كاهن معبد القرية ليكتب له تعويذة، ثم يلقى بها على نافذة محبوبته، فإذا بالتعويذة تحرك أفكار وسلوك أهل البيت.، تبدأ اللوحة بشاب يردد ما يدونه الكاهن على قرطاس السحر :

«سلاما يا رع - حور - اختى، يا سيد قوى الطبيعة

«سلاما عليكن ، أيتها الحتحورات السبع

«يا من تزين جيدكم الشرائط الحمراء

«سلاما عليكم أيتها القوى الالهية فى السماء وعلى الأرض

«لتجعلوا نين، بنت ، نين، تتبعنى

كالثور يتبع العلف

كالخادمة تتبع أطفالها

كالراعى يتبع قطيعه

ويأخذ الفتى القرطاس المسحور، ثم يهدد ربات السهر والقوى الخارقة قبل أن يقذف به:

«اذا لم تعملوا على أن تتبعنى فتاتى

فسوف أشعل النار فى بوزيريس[٣]

ويتجمع أهل القرية حول الشاب لمنعه من تنفيذ وعيده. وهنا نجد رقصة تماثل لعبة الشيش، أو التحطيب حاليا. ثم تتوالى حركة

الكوميديا الغنائية.

وفى نص آخر، يصور لنا كاتب المسرحية كارثة حلت بقرية، فقد ظهر تمساح على الشاطئ. والقرية تعتمد فى الحصول على طعامها على القرية المواجهة، ففيها الخضروات والطيور. وينقسم أهل القرية إلى فريقين : فريق ممن يعبدون روح سيت، قاتل اوزيريس، ويرون أنه الأقوى. وينبغى الخشوع أمامه، وتجنب بطشه، وفريق يدين بديانه اوزيريس، ويرى ضرورة «الجهاد» فى سبيل التخلص من التمساح . ولهذا يلجأ هذا الفريق إلى كاهن المعبد، يطلبون منه أن يقرأ التعاويذ فوق رأس التمساح. ويضطرب الكاهن، ولكنه، كممثل لسلطة العلم والدين معا، لا يجرؤ على أن يتنصل من مهمته، فيقترب من الشاطئ ويبدأ فى قراءة التعويذة، إلا أن أهل القرية يصيحون :

«لنقرأ التعاويذ فوق رأس التمساح»

ويدفعون الكاهن، فإذا به يلوذ بالفرار.

النص سخرية من الكهنة الذين يستغلون الدين لبيع الأحجبة، وايهام السذج بقدرتهم على ممارسة السحر. ويحدث ذلك فى فترات ضعف فرعون، وعندئذ تتحول «**المؤسسة الدينية**» إلى مؤسسة اقطاعية هدفها استثمار طبقات الشعب السفلى. والمصرى يحتمل، إلا أنه اذا أتيحت له فرصة «الفضفضة» عما يحبطه أو يجثم على كاهله، فهو يفرغ ما فى الداخل فى قالب كوميدى ساخر، ولنستمع إلى الكاهن يرتل التعويذة، ولنلحظ الأسلوب الكاريكاتورى فى صياغتها(٤).

المشهد
شاطئ النهر

من القرية المجاورة، يخرج عدد من الفلاحين، ومعهم أطفالهم، ويتجهون نحو الشاطئ، بحيث يبدو المعبد أمامهم على الشاطئ الثاني، ويصيحون صيحات استغاثة.

الفلاحون : مولانا كبير الكهنة، مولانا كبير الكهنة

رعاياك صمدوا للمحنة

واستنوا أنك تنقذنا

بالسحر وبنطق الكلمة

دا ست قصده خرابنا

من يوم ما روحه حلت

فى سوبيك اعتى التماسيح

والأدهى من ده كله

ان اتباع ست

نازلين فينا تجريح

وحصادنا ألف جريح

(يظهر كبير الكهنة وهو يرتعد، وبجواره سم، ممسكا بلفافة بردى مطوية ويشير الكاهن الى سم)

سم : الشيطان ده له ميت اسم

ميمتش إلا بالرسم

على برديه نرسم صورته

وننطق بحروف السحر
أصواتنا تشعلل نار
وسعتها نرمى فى البحر
صورة المارد الجبار
الفلاحون : طب يلا يا اسيادنا يا كهنة
حطوا حد لدى المحنه
كبير الكهنة : دعنى أقرأ التعاويز
(يشير الكاهن إلى سم، فيناوله سم بردية يفتحها ونرى رسم تمساح أسطورى ويبدأ الكاهن فى قراءة التعاويز)
الحلق انا اعرف اسمك واسم من انجبك
اعرف على أى شىء تتغذى ذريتك
فلقد انقذت ابى السماوى أوزير من قبضة هذه الشياطين
اهرب ايها الشيطان الذى له وجه التمساح
اهرب انت يا من تسكن الغرب
اعرف انك تغذى علامات الأبراج السماوية
لتعرف اذا اننى احمل فى قلبى
اكره ما تكره من أشياء
اه ا.. انت الذى هاجمت اوزير فى جبهته
لتعرف اذا اننى من يلسع
فأنا وهج رع
اهرب ايها الشيطان الذى له وجه التمساح

انت يا من سكن الشرق
لتعرف ان صدرى عندما يتنفس فانما يتنفس
لأن من يسكن صدرى هى روح الأفعى ناأو
سأطلقها من جوفى لتفتك بك
كى لا تستطيع نيرانك ايذائى
اهرب ايها الشيطان الذى له وجه التمساح
انت يا من تسكن الجنوب
انت لا تعيش الا على النفايات
اننى احمل فى قلبى اكره ما تكره من أشياء
ولن يستطيع اللهب الأحمر أن يبقى بين يديك
انظر من انا: انا النجم الثابت فى الشعر ايمانى
اهرب ايها الشيطان الذى له وجه التمساح
انت يا من تسكن الشمال
انت لا تعيش الا على تفيت طاقة البشر
لأن الخير يصيبك بالذعر
لأن العدل يصيبك بالذعر
لأن الحب يصيبك بالذعر
لأن اتساق ايقاع حياة البشر مع نظام الكون
يكشف عن زيف وجودك

الواقع أنه عندما تتحول الرسوم الجدارية بمعابد مصر القديمة إلى علامات استفهام تظل موجهة إلى أنظارنا، خرساء، تنتظر منا

أن نحل لغزها، لا يعنى ذلك استحالة العثور على وثائق تمدنا ببعض اليقين. حظنا كانت مصر الفرعونية، وحتى قبل غزو الاسكندر، مفتوحة ثقافيا على القارات الثلاث التى تمركزت وسطها ففى الأشم ونين، وفى نصف الدائرة المحيطة بنجع حمادى - ولازالت آثارها باقية - كانت تتناثر «بيوت الحياة» وهو الاسم الذى كان يطلقه الفراعنة على المدارس الملحقة بالمعابد، والتسمية تشمل مختلف مستويات التعليم. وبديهى أن المفكرين والأدباء والشعراء الذين وفدوا على مصر من العلوم التى تدرس بيوت الحياة، لم يرجعوا إلى بلادهم وليست لديهم تصورات علمية وفنية، وإضافات واجتهادات ذاتية، والواقع أن مجموع الوثائق المكتوبة باللغتين، الإغريقية واللاتينية خاصة بالفكر المصرى القديم تشكل مكتبة كاملة. والغريب حقا أن مكتبتنا العربية الحالية تضم أعدادا لا بأس به من مؤلفات فلاسفة وشعراء الإغريق واللاتينيين. ومع ذلك لا نجد فى أى جامعة مصرية أستاذا واحدا يدرس «تيميوس» لافلاطون، والكتاب كله عن مصر، أو يدرس الكتابين الثانى والسابع من «القوانين» لأفلاطون أيضا، الكتابات يحددان، بدقة بالغة ما أسماه أفلاطون «القانون المصرى» ويقصد به الحساب الرياضى للجاما الموسيقية الفرعونية، وأسس الميم والبانتوميم (الأداء التمثيلى الصامت) والرقص الطقوسى.

وينطبق ذلك على «ايزيس واوزريس» لبلوتارخه وعلى مؤلفات «ديودور الصقلى» و«سترابون» عن مصر، فضلا عن «مصر»

هيرودوت. لكن إذا ما صمم الباحث أن يمضى فى مغامرته العلمية إلى النهاية، فسجد وسط هذه المراجع مجلدين نسيهما التاريخ.، فلابد الغب يذكرهما، ولا أستاذتنا علماء المصريات يعيرونها أدنى انتباه، لأنهم تصوروا أن هذه المؤلفات تعالج موضوعات «تافهة» مثل الرقص، بينما عيونهم عمياء تماما وهم يدرسون آثارنا، لأ، ما من أثر إلا وتجد به نقوشا جدراية فيها الملك نفسه، وكذلك الملكة يمارسون رقصا طقوسيا يتبعه تمثيل حركى، وهو ما سوف نتناوله بالتفصيل، لوحة، بحيث نصل إلى مسح شامل لآثارنا فى مصر، فحسب، بل أيضا لمجموعة القطع والمسلات والبرديات المتناثرة فى شتى متاحف العالم، وعلى رأسها اللوفر والمتحف البريطانى والميتروبوليتان الخ.

التمثيل .. الصامت

ولنعد إلى نقطة البداية فى حديثنا. الأمر يتعلق بمؤلفات لها أهميتها البالغة فى إعطائنا أول مفاتيح الفكر الفرعونى. ولنتوقف أمام المؤلفين الرئيسين: أولاهما بعنوان «كوريجرافياء» (أى رسم خطوات التمثيل الحركى والرقص) ومؤلفه هو المؤرخ والفيلسوف لوقيانوس الساموزى، وقد كتب مؤلفه فى القرن الثانى الميلادى.

أما المؤلف الثانى، فهو مجموعة البرديات التى تعثر عليها الفرنسيون بمدينة الإسكندرية عام ١٩٨٠، وتحتوى على مخطوطات لثلاث عشرة مسرحية من نوع مسرح التمثيل الصامت (الميم) (la-mim، والمسرحيات كلها لمؤلف واحد، هو الكاتب المسرحى

السكندرى «هيروندااس» (وإلى الآن لا توجد لهذه المجموعة سوى ترجمة فرنسية، أنجزها جى ديفينبور عام ١٩٨١)، كتاب لوقيانوس الساموزى هو أول مؤلف فى تاريخ الثقافات الإنسانية يستخدم فيه كاتبة مصطلح رسم خطوات الرقص والأداء التمثيلى فكلمة chore خورى لها عدة معان فى اللغة الإغريقية القديمة (وليس المعنى الواحد الذى نجده فى عديد من المؤلفات) فهى تعنى الرقص كما تعنى اتحاد الأصوات البشرية أثناء أداء أغنية جماعية راقصة فى الوقت على نحو ما نجد حاليا فيما يسمى بالمسرح الاستعراضى لكن: «ماهو أصل كلمة «خورى» تقودنا إلى الكلمة الفرعونية، أعنى مفردا من مفردات المصرية القديمة، ألا وهى «خيرو» وتعنى الصوت والكلمة فى الفكز الفرعونى تعنى القدرة على إخراج ما فى الذهن، وما طوايا النفس فى صورة صوتية، أى القدرة على التعبير، وفى معابدنا وعلى التوابيت، نجد صورة فيها سيد الكلمة، مخترع قوانين الموسيقى والفلك والرياضيات، الحكيم «توت» يمسك بمحبس مغناطيسى ويحرك به جسم الميت، ثم يقربه من فمه، وهو بذلك يقوم باحدى الشعائر الرئيسية، ألا وهى «فتح الفم، بمعنى اعطاء المتوفى القدرة على التعبير، أى العودة إلى الحياة (بلهير وليفيه بير خيرو).

إلا أننا لو استمررنا فى البحث عن استخدام جذر هذه الكلمة فى علوم ولاهوت وموسيقى أسلافنا العظام نلتقى بكلمة هى، فى رأيى، مفتاح اللغز: والكلمة هى فلسفى يؤسس فكرا عرف فى أوربا باسم «التعاليم الهرمسية»، وعرفت تطبيقاته باسم «التعاليم الأوقية» نسبة

إلى «أورفيوس» ومن فروعه المدار الفيثاغورثية على مر العصور، وهو فكر يصل البناء الفكرى الفرعونى الذى يعتبر الحكيم «توت» رمزا له بالفكر الديالكتيكى المعاصر بدءا من هيجل.

طاقة ضوئية

مصطلح «خير» فى الهيروغليفية عندما تجيد قراءة نصوصها تعنى «توافق الزمان والمكان، فالمفكر الفرعونى وصل إلى أن أصل كل الموجودات فى الكون عبارة عن طاقة ضوئية مطلقة صورتها الحسية تترائى فى بزوغ الشمس، خاصة إذا كنا نتأملها وهى تصعد خلف مياه البحار أو المحيطات. أنها تعلن عن دورة يومية ، لكن هذه الدورة اليومية تتكرر ملايين وملايين المرات فى الكون الفسيح، وبدون حدوث هذه الدورة تتحول الموجودات إلى الهى ولى الأول، إلى الطاقة المطلقة التى رمزوا لها بتعبير «نون» أى المحيط الأزلى، وهى ثورة فلسفية مجازية للطاقة الأولى.

وحسب تعليمهم، أراد الله سبحانه وتعالى أن تتحول الطاقة إلى موجودات مادية، فنطق، بفعل الكينونة : كونى بشراء وكونى أرضا وجبالا وكواكب وفلكا. وقد وجد هؤلاء المفكرين أن الإنسان الذى يسعى على الأرض لا يتميز عن سائر الموجودات إلا بقدرته على أن يقول للاخرين ما يشعر به، ويوصل أفكاره عبر جسر مادى، هو، الصورة الصوتية وقد قضوا قرونا يدرسون كيف يتحكمون فى الصورة الصوتية، فنجم عن ذلك نظام كامل يشمل اللغة وتراكيبها والموسيقى، والرياضيات والعلوم الفلكية وتحويل العناصر (الكيمياء

والفيزياء). وسوف أعود إلى تحليل ذلك كله من خلال نص حقيقى، هو لوحة «الكلمة الخلاقة» بمقبرة رمسيس السادس، ولسوف توصلنا إلى علم الموسيقى لدى الفراعنة، وتحل لنا لغز التدوين الموسيقى (النوتة).

ولنترك مؤقتا فلسفة الفراعنة، فما ذكرته إنما لضرورة إيضاح جذر كلمة «خرو» ومنها لضرورة إيضاح جذر كلمة : «خرو» ومنها اشتقاق كلمة : «خورى» ولنعد إلى «الخوريجرافيا» أول كتاب يؤلف فى تاريخ الثقافات الإنسانية عن علم التمثيل الصامت والرقص التعبيرى.

مؤلف الكتاب لقيانوس الساموزى، تلقى تعليمه بمعابد مصر، وفى بلده كرس نفسه لإصلاح التعليم ، وبدأ بالكوريجرافيا، وكأى دراسة لعلم الجانب النظرى فيه يتطلب ممارسة مستمرة للتطبيق، كان على لوقيانوس أن يضرب أمثلة، فلم يجد خيراً من الدروس التى تلقاها بنفسه فى «بيت الحياة» (المدرسة والأكاديمية عند الفراعنة) ونجتزئ من «خوريجرافيا» لوقيانوس الفقرات التى تسلمنا المفتاح الأول يقول المفكر الإغريقى فى الثالث والثلاثين الفقرة ٥٩ : «إن التمثيل الصامت، أى الميم، كما يمارسه المصريون يقوم بترجمة رمزية لأكثر الأشياء غموضا فى الطبيعة، كما يساعد على هتك أسرارها، ويستخدمون فى ذلك الأساطير، كأسطورة ايزيس أو أسطورة أبيس».

وعن «موضوع» التمثيليات ، يحدد لوقيانوس أنواعها، فيقول :

«إن المحور الرئيسى لهذه الحركات الراقصة والتمثيلية هو تصوير مجموعات الكواكب ومجرات النجوم الثابتة والنجوم السيارة.

ثم يصف حركات ذلك الرقص التعبيرى فيقول : «كانت حركات الرقص عند قدماء المصريين حركات تموجية، لها سرعة انحدار الماء ودوران دوامات البرق واللهب فى الهواء، كما كانوا يجسدون زهو الأسود، وغضب الفهود وتمايل أغصان الأشجار إذ يداعبها النسيم..» ونحن إذن أمام لوحات رقص وميم تسرد موضوعا. تارة حركة الفلك، وتارة الحيوانات الكاسرة، لكن إزاء اعلاء شحنة الجسد بحيث تكسب الراقصَ وممثل الميم قوة مماثلة للموضوع - فلك أو حيوان كاسر - كانت هناك لوحات ترتكز على الحركات الناعمة وعلى الرشاقة وتصل إلى اكتساب مهارة الاكروبات، وهذا النوع هو ما كان يدرس ببيت الحياة فى تل بسطا، (بوباسطيس)، حيث يوجد معبود «باست» سيدة الرقص والصلاصل، وهى نسخة أخرى من حتحور سيدة معبد دندرة، وقد تداولت أوربا هذه التعاليم، لدرجة أن مصطلحات الباليه الحديث تشمل على أوضاع وحركات، مثل : «خطوة الهرة» و«خطوة الفراشة»، و«الوضع الهرمى» وما بين القطط.

أشياء قابلة للفهم

إلى هنا ونحن أمام شكل واحد من العروض المسرحية، هو : الميم. وبإعادة قراءة الفقرات الواردة فى كتاب «لوقيانوس» تقفز فى ذاكرتنا، فجأة، جملة وردت فى كتاب ، «مسرح الأسرار الغامضة»، للمفكر الإغريقى يامبليكوس، فهو أيضا قد تناول بالشرح والتحليل

المسرحيات المعروفة بالأسرار، والتى كانت تمثل داخل المعبد للمريدين، وسنتناولها بالتفصيل. لكن يهمنا الآن هذه الجملة فى كتاب يامبليكوس : «إنها أشياء تمارس داخل المعبد، بعضها له دلالة خارقة من الصعب التعبير عنها بالكلمات، أما البعض الآخر، فيقوم على أن يمثلوا الشىء بطريق الاستعارة والمجاز، تماما كما تعبر الطبيعة عن العلل الخفية بأشكال مرئية (الكتاب الأول - الفصل الثانى).

وقد تبدو العبارة غامضة لمن ينسى أن النص كتبه يامبليكوس بعد لوقيانوس بقرنين من الزمان، أى فى القرن الرابع الميلادى، وليس الآن، وفى مجتمع المعبد فيه كان المدرسة والمسرح والجسر الموصل بين الأرض والسماء. ولكن الحقيقة أن مفكرنا الإغريقى كان يتحدث عن أشياء قابلة للفهم فى عصره ففى داخل المعبد، كان الكهنة يستخدمون الرموز للتعبير عن أسرار الفلك وأسرار الطبيعة، خشية أن تتسرب علومهم إلى الشعوب الأخرى أو إلى طبقة اجتماعية يمكنها أن تزيحهم من طريقها. وأيا كان الأمر، فالرجل الذى يتحدث عن عروض الأسرار الفرعونية يكشف لنا عن وجود نوعين: نوع لا يؤدى بالكلمات، ونوع يؤدى بالكلمات لكن عن طريق التورية، بالرمز ونمضى مع وثائقنا، لنتوقف عند نص آخر جاء فى الصفحة ٢٧ من الترجمة اللاتينية لكتاب بلوتارخه : «عن ايزيس وأوزوريس» ونقرأ هذه الفقرة : «لم ترد ايزيس أن تدفن فى النسيان المعارك والمحن التى اجتازها ولا أن يسدل ستار المعارك والمحن التى

اجتازها ولا أن يسدل ستار من الصمت على ما أبدته من شجاعة وكلمة، فأسيت أذن عروض الأسرار، وهى عروض مقدسة للغاية، تقوم على سرد الام ذلك العهد عن طريق الصور والأداء التمثيلى والتمثيلى الصامت» ها هو بلوتارخه يوضح لنا ما بدلنا مبهما بعض الشىء فى نص يامبليكوس وها نحن على ثقة من وجود شكلين من أشكال العروض المسرحية الميم والرقص، وقد أوضحه بالتفصيل لوقيانوس، ومسرحيات الأسرار الخارقة ولآلام وهى ما مر عليها عابرة هيرودوت، لأن من يفشى أسرار المعبد يعاقب بالقتل، وكلنا نعرف قصة اسخيلوس وكيف نجا من مثل هذا العقاب عندما أشيع عنه أنه باح بأسرار أيلوسيس، وهى مماثلة لأسرار إيزيس.

وقد أكدت البرديات التى توالى اكتشافها فى بقايا معابد الفراعنة صدق هذه الآراء بل أن التراث المسرحى والموسيقى والإغريقى كله لم يعرف إلا عن طريق ما تم اكتشافه فى مصر. فعلى سبيل المثال، يستشهد مؤرخو الموسيقى وعلماؤها ببرديات توضع تحت اسم «برديات مصر» منها بردية دون عليها مطلع مسرحية «أدريست» ليوربيدس، ومنها مجموعة تعرف باسم «برديات أوكيرينكوس» (أى البهنسا)، وهى تحتوى على نصوص تصاحب التدوين الموسيقى للمنشد ولجوقة المنشدين (الكورال)، وبدون هذه البرديات كان من المستحيل معرفة قوالب الموسيقى الإغريقية وطابعها المميز القائم على نظام النتراكورد (نوتتان ثابتتان، واثنتان متحركتان) والسؤال الجوهرى، هو لماذا نجد فى المدن والقرى المحيطة بنجع حمادى وفى

الإسكندرية وفى وسط الدلتـا، بمناطق تحـولت إلى قـرى أو مـدن بالكاد، مـثل سندريس قرب أشـمون، نصـوصـا مسرحـيـة ومـدونات موسيقية ولا نجد مثيلها فى اليونان نفسها ؟

---

(١) راجع : «قاعة المهرجان»، وستجد نافيل يقدم لنا لوحات متوالية لميزانين العرض الكوميدى، ولم يخطر بباله أنه أمام عرض مسرحى وتصور أنها مجرد رقصات طقوسية (Narlle: The Festival Hall, pl. XIV)

(٢) النص مدون على شقفة عثر عليها البروفيسور بوزنر Gr. Posner فى دير المدينة، وتحمل رقم ١٠٥٧ وقد حققها وترجمها الى الانجليزية البروفيسور ب. سميثر في ٥ دراسة منشورة فى: Jounnal of Egyphan Archeoleg 4. t. 27 (7941) p131.

(٣) عاصمة الدلتا فى فترة كتابة النص.

(٤) النص نشر خطأ بين نصوص كتاب الموتى تحت عنوان: «كلمات تتلى من أجل طرد التمساح».

السخرية.. الدلالة والآليات

د. عبد الرحمن عبد السلام

مفتتح :

«السرور يولد القوة»(١) مقولة أطلقها أديب الألمان الكبير «جوته» تأتى محكمة البناء كثيفة الدلالة، وكأنها تمنحك خلاصة تجربة عميقة، أو سلسلة تجارب متداخلة فى سياق مشتبك يفضى بعضه إلى بعض فى قوة والتحام بعبارة أخرى، توشك مقولة جوته أن تكون «كلمة حياة» أو ثمرة حياة وعصارتها يلقى إلينا بها على هذا النحو الذى يحدد مبعث القوة بالسرور جاعلا بينهما - أى السرور والقوة - علاقة سببية طردية، هى فى نهاية الأمر، علاقة تربط بين غاية الحياة، أو واحدة من غاياتها المثلى، وبين القوة التي هى مظهر من مظاهر هذه الحياة وعنصر من عناصر ديمومتها وفاعليتها.

وأيا كان الأمر، فإننا نخلص إلى أهمية السرور الذى هو منشأ القوة وباعثها، وهذا أمر على قدر عظيم من الأهمية، ذلك لأن أى تدبر لمنظومة الحياة يقف على ما فيها من تباين وتنافر وتناقض.، وهو ما يبعث حيرة فى العقل وغصة فى النفس، إنه يفضى بنا إلى نوع من الألم والحسرة على واقع الإنسان ومصيره.. وهذا ما توصل إليه كبار الفلاسفة والمفكرين والأدباء. يقول «كارل زولكر» : «إن

المفارقة الحقة تبدأ بتأمل مصير العالم بمعناه الأوسع.. وقد كان «فيدريك شليكل، قد توصل قبله إلى القول أن المفارقة تقوم على إدراك حقيقة أن العالم من جوهره ينطوى على تضاد، وأن ليس غير موقف النقيضين ما يقوم على إدراك كليته المتضاربة»(٢). وهذا عينه ما دفع أحد كبار الساخرين فى العالم «برناردشو» إلى أن ينظر إلى العالم كله نظرة مفعمة بالسخرية ويدركه إدراكا ساخراً معبرا عنه بقوله : «والدنيا إحدى نكات الله»(٣) وليس بعيداً عن هذا نبرة الألم والسخرية التى ندركها فى شعر شاعر المعرة الكبير حينما يقول:

أبكت تلكم الحمامة أم غنت على فرع غصنها الميادى

رب لحد قد صار لحداً مرارا ضاحكا من تزاحم الأضداد

إن صرخة أبي العلاء المليئة بالسخرية والمرارة هى «خاتمة مطاف كبار الفلاسفة والمتأملين فى تلك الحياةالعجيبة المتناقضة، وفى ذلك الزمن الملىء بالمفاجآت والغرائب»(٤).

ولعلع هذا يفسر لنا أهمية السرور فى الحياة بما هو شىء نتلافى به ألم الأزمة الحياتية أو الكونية أو المصيرية، وهو ذاته ما يمنح السخرية، بوصفها سببا من أسباب السرور، أهمية خطرة ويعطيها جغرافيتها وتضاريسها المميزة فى العقل والنفس الإنسانيه وفى آداب الأمم وفنونها برمتها، ولئن شئت أن ندعم لك هذا الشأن برد الأمور إلي أصولها، رصدنا لك مقول علماء النفس فى تحليل ظاهرة الضحك والسخرية بقولهم «الابتسام والضحك والمرح والفكاهة والمزاح والدعابة والهزل والنكتة والملحة والنادرة والكوميديا إن هى

إلا ظواهر نفسية من فصيلة واحدة، وكلها إنما تصدر عن تلك الطبيعة البشرية المتناقضة التى سرعان ما تمل حياة الجد والصرامة والعبوس ، فتلتمس في اللهو ترويحا عن نفسها، وتبحث فى الفكاهة عن منفذ للتنفيس عن آلامها، وتسعى عن طريق النكتةنحو التهرب من الواقع الذى كثيرا ما يثقل كاهلها»(٥).

ولقد تنبه الجاحظ، وهو الساخر الكبير فى الثقافة العربية، إلى أهمية السرور والضحك فى حياة الإنسان فمنحها هذا التفسير : «لو كان الضحك قبيحا من الضاحك، وقبيحا من المضحك، لما قيل للزهرة والحبرة والحلى والقصر لمبنى : كأنه يضحك ضحكاً، وقد قال الله جل ذكره : «وأنه هو أضحك وأبكى، وأنه أمات وأحيا،» فوضع الضحك بحذاء الحياة، ووضع البكاء بحذاء الموت، وإنه لا يضيف الله إلى نفسه القبيح، ولا يمن على خلقه بالنقص، وكيف لا يكون موقعه من سرور النفس عظيماً، ومن مصلحة الطباع كبيرا، وهو شىء فى أصل الطباع، وفى أساس التركيب، لأن الضحك أول خير يظهرمن الصبى، وقد تطيب نفسه، وعليه ينبت شحمه ويكثر دمه، الذى هو علة سروره، ومادة قوته»(٦).

هكذا يلتقى أبو عثمان الجاحظ مع جوته فى مقولته السالفة، ويلتقى أرسطو فيما ذهب إليه من جيث أن الضحك يخلص الإنسان من آلامه : «إنه يطهر عواطفه»(٧) ومقولة التطهير بما تنطوى عليه من دلالة نفسية، هى ما يمنح السرور والقوة اللذين بهما يواصل الإنسان حياته فى نسقها الصحيح. نلقى بالسلف رغبة منا في أن

نحدد بين يدى القارئ منطلقا يكشف له، بما لا يدع مجالا للريب، أن بحثنا فى آليات السخرية أو أماطها وتقنياتها، إنما يتغيا لنفسه أن يميط اللثام عن كنه شيء مهم فى جوهر الحياة ولبابها، وأن شأن السخرية لا يقصر عند الهزل أو العبث أو ملء الفراغ، وإنما يشرف فوق ذلك يتجاوزه حدوده الأولية المضحكة والعابثة إلى تعرية الواقع والذوات وما بها من نقائص وسلبيات وانحرافات وخروج على الطبع أو العرف أو الصواب الذى توافق عليه بنو الإنسان فى مجتمعاتهم وأنساق حيواتهم.

ولئن كان طرحنا لهذه القضية فى هذا المقام يتغيا، جوهريا، بلورة تقنيات السخرية بعامة وفى الأدب بخاصة، فإن هذه الغاية المرجوة لا يمكن بلوغها، بقدر ما، مالم نعرج، فى لطف ويسر، على مقدمات تئول إليها فى تدرج بحثى منطقى وجيز حسب مقتضيات السياق والمقام.

من ثم نتوق عند جملة دلالات رئيسة - على عجل - أهمها دلالة السخرية والفكاهة وأسبابها ومقوماتها وجمالها وحظ الأدب العربى منها، ثم نشرع، بعدئذ فى رصد آليات السخرية كما تبدي لهذا البحث فلنباشر مهمتنا على النحو التالى .

*** أولا حدود السخرية : (دلالتها وتعريفها) :**

لعله من الصواب فى شيء أن ننطلق فى هذا الشأن من مقولة المناطقة التى يحددون فيها موقفهم من التعريفات بصيغة حاسمة إذ يقولون : «لا يمكن تعريف شيء من الأشياء على وجه الأرض تعريفا

جامعا مانعها، لأن الشيء الحى لا يمكن الإحاطة به وتصويره ببعض ألفاظ قاصرة إذ هو حى متحرك والألفاظ - مهما تكن - جامدة ساكنة. فكيف يمكن وضع الحى فى قوالب جامدة ساكنة»(٨).

تأسيسا عليه فإن المحاولات المبذولة فى هذه المسألة، على ما فيها من بساطة واعتساف، تحاول فض الاشتباك حول ماهية السخرية عبر تقريبها إلى ذهنية المتلقى ليمكنه إدزراك بعض كنهها أو مسها من دا خلها للوقوف على كبد حقيقتها، وإن كان الصواب، فى مثل هذا، هو أن تحس السخرية إحساسا، أو أن تدرك بالطبع والحاسة والذوق والذكاى والخبرة إدراكا من دون الأكتراث ببناء تصور تعريفى منطقى أو غير منطقى عن السخرية. ولعل هذا هوماألمح إليه برجسون في عبارة بليغة عن السخرية بقوله : «أخشى أن يكون هذا الجوهر اللطيف من تلك الجواهر التى سرعان ما تتحلل إذا عرضتها للضوء»(٩). وما الضوء الذى تتعرض له السخرية إلا محاولة وضعها قيد المجهر تحليلا وتحديدا وتعريفا.

ومع و عينا بهذا كله، فإن المقتضيات البحثية تملى علينا، كماألمحنا سلفا، أن ندخل هذا المنعرج لنقترب من الدلالة لتعريفية المرجوة على الرغم من إشكاليتها البينة.

تفيدنا معاجم اللغة فى أن عدة مفردات تتقارب دلالتها وتتداخل أهمها : السخرية، التهكم، الفكاهة، الضحك.، الاستهزاء، العبث، المجون، المداعبة، التندر، التعريض، الاستخفاف،... إلخ

.على أن الذى همنا فى هذا الحيز هو التوقف عند كلمات ثلاث

هى : السخرية، التهكم، الفكاهة.

جاء فى لسان العرب، فى مادية : سخر، سخرته : أى قهرته وذللته. وسخرة تسخيراً كلفه عملاً بلا أجرة، وكل مقهور مدبر لا يملك لنفسه ما يخلصه من القهر فذلك مسخر»(١٠).

وقال أبو هلال العسكرى : «ويجوز أن يقال : أصل سخرت منه التسخير، وهو تذليل الشيء وجعلك إياه منقادا، فكأنك إذا سرت منه جعلته كالمنقاد لك»(١١).

فمدار اللغة على القهر والتذليل والتملك والانقياد، وكأن من يسخر يقهر ومن ثم فهو قادر على اختيار المسخور منه وتسييره حيث يشاء. إنها محاولة إخضاع الخصم والنيل منه.من هنا تعرف السخرية بأنها طريقة في التهكم المرير، والتندر أو الهجاء الذى يظهر فيه المعنى بعكس ما يظنه الإنسان، وربما كانت أعظم صور البلاغة عنفا وإخافة وفتكا»(١٢) إنها «طريقة من طرق التعبير ، يستعمل فيها لشخص ألفاظا تقلب المعنى إلي عكس ما يقصده المتكلم حقيقة، وهى صورة من صور الفكاهة تعرض السلوك المعوج أو الأخطاء التى إن فطن إليها وعرفها فنان مهوب تمام المعرفة وأحسن عرضها تكون حينئذ فى يده سلاحا مميتا»(١٣).

أما التهكم فمن قولهم «تهكم البئر إذا تهدمت» و«تهكمت البئر إذا تساقطت جوانبها، وهو عبارة عن شدة الغضب لأن الإنسان إذا اشتد غضبه فإنه يخرج عن حد الاستقامة وتتغير أحواله»(١٤) وعرفه الزركشى بقوله : «إخراج الكلام على ضد مقتضي الحال

كقوله تعالى «ذق إنك أنت العزيز الكريم»(١٥).

أما الفكاهة فتحددها دائرة المعارف البريطانية في مادة : فكاهة بقوله : «هى إحدى صفات الساخر التى تسيطر عليه، وهى اصطلاح لا يأبى أن يعرف فحسب، بل بمعنى آخر، يتعالى عن التعريف، ويمكن أن يعد من علامات النقص فى روح الفكاهة أن نبحث عن تعريف للفكاهة»(١٦).

ولقد حاول نعمان محمد أمين أن يصنع حدوداً فاصلة بين السخرية والفكاهة فقال : «كثيرا ما يخلط الناس بينهما - أي السخرية والفكاهة - ولا يكادون يفرقون بينهما حين يشملهم الجو المرح الضاحك وتنبعث من أفواههم النكات التى يمكن أن تكون لمجرد الإضحاك فحسب وحينئذ فهى الفكاهة، وقد تكون بقصد اللذاع والإيلام فهى سخرية، وقد تجمع بين الغرضين»(١٧).

غير أن شوقى ضيف يمنح الفكاهة دلالة أكثر اتساعا بقوله : «كلمة الفكاهة من الكلمات التى حار الباحثون فى وضع تعريف دقيق لها، والسبب فى ذلك كثرة الأنواع التى تتضمنها واختلافها فيما بينها، إذ تشمل السخرية واللذع والتهكم والهجاء والنادرة والدعابة والمزاح والنكتة «القفش» والتورية والهزل والتصوير الساخر «الكاريكاتورى» والسخرية أرقى أنواع الفكاهة، لما تحتاج من ذكاءوخفاء ومكر»(١٨) ومفاد ما سبق أن السخرية فكاهة في جملتها وليس على إطلاقها إذ من السخرية ما يكون حرا لا ذعا مفعما بالحزن والحسرة كما فى قول الشاعر العراقى بدر شاكر السياب إذ

يلخص كل تجاربه العاطفية الكثيرة وما انتهت إليه من عدم بهذه الكلمات :

هواء كل أشواقى، أباطيل

ونبت دونما ثمر ولا ورد!

وهو عينه ما يصل إليه المازنى الساخر، حتى النخاعه، في وعيه بالحياة برمتها وفى شتى مناحيها إذ يقول فى «قبض الريح» : «ما ضربت فى هذه الصحراء، أو صافح وجهى نسيمها، أو سفت الرياح على رمالها، أو أدرت عينى فى عريها الأزلى، إلا هتف بى من ناحيتها هاتف يقول ابن داود : «باطل الأباطيل، الكل باطل، ما الفائدة للإنسان من كل تعبه الذى يتعبه تحت الشمس؟ دور يمضى ودور يجىء، والأرض قائمة إلى الأبد.. كل الأنهار تجرى إلى البحر، والبحر ليس ملآن.. كل الكلام يقصر.. لا يستطيع الإنسان أن يخبر بالكل. العين لا تشبع من النظر، والأذن لا تمتلىء من السمع. ماكان فهو لا يكون، والذى صنع فهو الذى يصنع، فليس تحت الشمس جديد.. الكل باطل وقبض الريح»(٢٠).

هذه السخرية المريرة، إن جازت هذه التسمية، صنف من السخرية العامة، لكن تظل السخرية فى جملتها فكهة، مضحكة، لبقة لماحة، هادفة، منتقدة ، مؤثرة لذلك «تتخذ مادتها من العيوب والنقاص التى لا تطيق لها وجودا، ولا ترضى بأن تتكرها تعيش فى سلام وأمان دون أن تدق عليها دقا خفيفا أو ثقيلا حتى تنبه إليها أو تنبه فيها عوامل المقاومة»(٢١) إنها «أسلوب وسلاح عدائي.. يتميز

عن غيره من أساليب العداء بأنه مصوغ بروح الفكاهة وأسلوبها»(٢٢).

*** أسباب السخرية ومقوماتها :**

فى مقولة «أدلر» : «البغض والانتقام هما الشيطانان التوءمان اللذان يولدان السخرية»(٢٣) تتبلور حيثيات السخرية ودوافعها التى تتمحور حول الكراهية من ناحية والرغبة العدائية من ناحية أخرى، وبين هذين الباعثين الرئيسيين تكمن دوافع الكبرياء والغرور والحقد والتعالى والعبث، قال العقاد : «العبث والغرور بابان من أبواب السخرية، بل هما جماع أبوابه كافة»(٢٤)، وهى فى بعض منها عائدة إلى نفاذ البصيرة لدى الفنان أو الساخر بأمور الحياة والإنسان والمجتمع، وفي بعض آخر تعود إلى مزاجية الساخر الذى ينتقد كل ما حوله من غير دافع، وهو بهذا قريب إلى نوازع الشر والصدام.

أما مقموماتها فإنها ترتبط بالمجون واللامبالاة وقوة الأعصاب، اذكاء اللماح والقدرة على التخيل والهزل والتصوير، فكل ذلك مما يمنح الساخر قدرة خلاقة يستطيع بها أن يأتى بالنادر المدهش الذى يثير السخيرة ويحقق الغرض.

السخرية فى الأدب :

قديما عرفت العرب السخرية ومارستها فى سلوكها اللغوى اليومى، وفى أدبها شعرا ونثرا وعندنا قائمة مطولة من الشعراء والكتاب فى مختلف عصور الأدب العربى تؤكد ديمومة السخرية

وتناميها فى الوعى العربى وانتباه الدارسين لخطورتها. ومن هذه القائمة حسان بن ثابت والحطيئة وجرير وبشار بن برد، وأبو نواس، وحماد عجرد، وعبد الصمد بن المعذل، والعتبى، وابن الرومى، والجاحظ، وأبو العيناء، والهمذانى، وابن المقفع، والمعرى.. الخ»(٢٥).

ونكتفى هنا بالإشارة إلى مثالين :

الأول : سخرية الحطيئة من الزبرقان، وهى جد شهير فى الأدب العربى :

دع المكارم لا ترحل لبغيتها
واقعد فإنك أنت الطاعم الكاسى

وقيل أن الأمر عرض على حسان بن ثابت فقال : «لم يهجه بل سلح عليه» وفى رواية «بل ذرق عليه»(٢٦).

الثانى : للجاحظ وهو قوله «ما أخجلنى إلا امرأتان : رأيت إحداهما فى العسكر، وكانت طويلة القامة، وكنت على طعام، فأردت أن أمازحها، فقلت : انزلى كلى معنا! فقالت : اصعد أنت حتى ترى الدنيا! أما الأخرى، فإنها أتتنى وأنا على باب دارى فقالت لى : إليك حاجة، وأنا أريد أن تمشى معى. فقمت معها إلى أن أتت بى إلى صائغ يهودى فقالت له : مثل هذا وانصرفت، فسألت الصائغ عن قولها : فقال : إنها أتت إلىّ بفص، وأمرتنى أن أنقش عليه صورة شيطان، فقلت : ياسيدتى ما رأيت الشيطان، فأتت بك»(٢٧).

لقد تتبع البلاغيون العرب قديما السخرية دراسة وتعريفا فصنفوا فيها كثيرا وقد تناولوا النص القرآنى مبينين ورود كلمات السخرية

ومرادفاتها وما تدل عليه»(٢٨).

وأما حديثا فالساخرون فى الأدب العربى كثر منهم المويلحى والبشرى والعقاد والمازنى انتهاء بأحمد رجب ومحمود السعدنى وأحمد بهجت وعباس الأسوانى ومحمد عفيفى..(٢٩).

بناء على ما سبق، فإنه يمكننا أن نرصد آليات السخرية وتقنياتها على النحو التالى .

ثانيا : آليات السخرية :

بما أن السخرية إفراز عقل زكى، وناتج مخيلة خصيبة فإن آلياتها تتعدد وتتنوع كل يوم بحسب وقدرة العقول التى توظفها تقنية سلوكية فى كافة مناحى الحياة، وتقنية أدبية بشكل خاص. من ثم فالعذر مقبول من أولئك الباحثين الذين ارتأوا أن محاولات حصر آليات السخرية عمل لا يفضى إلى نتيجة ثابتة أو قول فصل. فمثل آليات السخرية مثل «حروف الهجاء فى أية لغة من اللغات : يمكن للإنسان اشتقاق آلاف الألفاظ منها والتعبير عن آلاف الأحاسيس فتكون طيعة فى يده يستخدمها كيف يشاء»(٣٠).

ومع هذا الذى سبق، والذى يعد حكما أو نتيجة لاعذرا، فإننا نحاول أن نطرح القضية، فى إيجاز فنقول :

يمكن أن تنقسم آليات السخرية إلى قمسين بنيهما تداخل بحيث لا يفصلان فعلا حاسما.

الأول : يمكن أن نسميه : آليات السخرية العامة. ويشمل الآليات الآتية :

١- **المحاكاة** : ويقد بها قدرة الساخر على أن يقلد المسخور فى كلامه أو حركاته أو مشيه أو فى أية سمة شخية بارزة فيه. وهذا الآلية قديمة ومنتشرة يمارسها كثيرون من عامة الناس وبعض الفنانين حتى أوشكت أن تكون فنا مستقلا بذاته يرتبط بالمنولوج. فالمنولوجست يؤدى حركات التقليد بمهارة فائقة تبعث الفكاهة والضحك لدى المساهدين، كما نرى فى نماذج اسماعيل يس وثريا أحمد وحمادة سلطان وعزب شو.. وغيرهم

ومع عمومية هذه الآلية فإنها ليست بعيدة عن ممارسات الأدب، إذ يمكن أن تكون المحاكاة لأسلوب كاتب أو شاعر فى صورة أو معنى أو قصيدة كاملة، ولقد فعل هذا حافظ إبراهيم مع شوقى فى قصيدته «عن أى ثغير تبتسم».

٢- **التقليب** : وهو إلباس الساخر المسخور فيه لقبا معينا يحتم السخرية والهزء به ويبعث على الضحك كأن يمنح شخصية متواضعة اسم زعيم عالمى كبير، أو إعطاؤه صنعة تناقض حيثياته مثل قولهم للنحيف الضعيف «السبع أفندى» و«الشيخ متلوف» أو «الشيخ قرد» لمن يدعى الأخلاق والفضائل وهو فى جوهره خلاف ذلك. الخ. ونذكر، ثم ممارسات عادل إمام المسرحية حيث يكثر من استخدام هذه التقنية وبخاصة في مسرحية «شاهد ما شافش حاجة» حيث يمنح ألقاب «سوكارنو» و«وموسوليني» وغيرهما لعساكر البوليس بما يثير مفاقرة مضحكة ساخرة.

٣ - **سخرية الحواس** : ونقصد بها التلوين الصوتى عبر الضغط

والرفع والخفض والترقيق والتضخيم والنبر والإيقاع..، وكذلك حركات الوجه بانفراجه وتحريك عضلاته وتكلف الضحك الهزلى المفرط أو العبوس الباذخ، أو اهتزاز الرأس والأطراف : اليدين والرجلين، والمشى فى جدية صارمة أو خلاعة ورخاوة مبالغ فيها، وكذلك النظر الثابت والصمت المطبق، أو النظر والضحك، أو استراق السمع بشكل ساخر. كل هذه الحركات الحواسية حركات مسرحية يمارسها الممثل الساخر لإثارة بواعث الضحك لدي المشاهد.

٤- **الرسم والتصوير** : الكاريكاتور»: وهو فن مستقل بذاته، أو هكذا يكاد أن يكون، وفيه يعمد الرسام إلى وضع الشخصية المسخور منها فى وضعية صورية غير متناسقة بأن يكبر أحد أعضائه بقدر مبالغ فيه إلى حد ساخر ثم يكتب تحته عبارة كثيفة تعتمد لونا من المفارقة التى ترتكز دلالتها على مناقضة الصورة والواقع بغية النقد اللاذع والتهكم والسخرية.. والصحافة تقدم لنا زادا يوميا ثرا من هذا اللون الساخر.

ثمة إضافة يسيرة فى هذه الجزئية وهى أن الأدب كثيرا مايستخدم هذه الآلية من دون أن يكون الكاريكاتور رسما، وإنما كلمات مصورة دقيقة تؤدى الغاية ببراعة فائقة، والمازنى مثال متميز فى هذا.

٥- **سخرية النكتة** : وتشمل النكتة والقفشة والنادرة ونسبتها إلى أشخاص متنوعين من مختلف فئات الشعب أو المجتمع كالأثرياء أو القرويين أو السذج أو المتسولين وغيرهم. والمقاهى ومجال الأنس

١ جميل وبثينة ٢ فكتور هوجو ٣ الأخطل والفرزدق
٤- الأمير والرجل الذي يشبهه ٥- برنارد شو والفتاة الجميلة

تفعم بهذا النوع.

٦- الأجوبة المسكتة : وهى الأجوبة المفحمة التى تأتى وليدة البديهة الحاضرة والذكاء الحاد الذى يحتوي الموقف ويستوعبه ويرد على الأسئلة الساخرة بأجوبة أكثر سخرية وأعظم لذعا فلا يملك السائل إلا أن يصمت ويسكت. ~~وهذا النمط يحمل سخرية وأعظم لذعا فلا يملك السائل إلا أن يصمت ويسكت.~~ وهذا النمط يحمل سخرية من ناحيتين : ناحية السائل إذ عادة ما يكون السؤال ساخرا وتهكميا. ومن ناحية الإجابة إذ ترد الصاع صاعين فتفحم وتسكت بما فيها من دلالة ساخرة كثيفة حادة. نسوق على هذا خبرا أورده ابن طيفور في كتابه «بلاغات النساء» عن بثينة صاحبة جميل. قال : «عن عجلان مولى عباد قال : كنت عند عبد الملك بن مروان فأتاه حاجبه فقال: يا أمير المؤمنين هذه بثينة بالباب ؟

قال : بثينة جميل؟

قال: نعم

قال : أدخلها.

فدخلت ، فإذا امرأة طويلة، فعلم أنها ما كانت جميلة، فقال عبد الملك : ويحك يا بثينة! ما رجا فيك جميل حين قال فيك ما قال؟

قالت : الذى رجت منك الأمة حين ولتك أمورها.

قال الراوى : فما رد عليه عبد الملك كلمة»(٣١)

٧- سخرية القافية : وهى التى «يدعى فيها اثنان للمبارزة الفكهة في موضوع بعينه، ويبدأ أولهما فيذكر شيئا، ويقول الثانى «ايش

معني» أي لماذا؟ فيجيبه الآخر إجابة ضاحكة محاولا إفحامه، لكن الثانى يشحذ تفكيره ليرد له الصاع صاعين»(٣٢). وهذا النوع من سخرية القافية الزجلية ليس مقصورا على مصر وحسب، وإنما يوجد فى الدول العربية وتخصص له برامج تليفزيونية مستقلة وبخاصة فى لبنان واليمن. ولعل مصطلح «الأدباتية» المصرى الشعبى يدل على هذا النوع بوضوح. وإذا ذكر الزجل الساخر فإن بيرم التونسى علامة بارزة فى هذا اللون، ولعل يوضح صلة هذه االتقنية بالأدب

٨- **المهارة اللفظية** : ولا نقصد بها مجرد تحريف بعض أصوات الكلمة أو حروفها فقط كأن يقال لـ «الزهراء» «الزعراء» و«عزة» فيقال لها «عرة» أو قلب أحرف الكلمة لقلب دلالتها كنحس فهو مقلوب حسن ، وقصة ابن الرومى فى هذا شهيرة، وإنما نقصد به أيضا مهارة توظيف المشترك الدلالى للمفردة والجناس والطباق وغيرهما، وأشهر الأمثلة فى ذلك حديث معاوية مع شريك بن الأعور إذ قال له معاوية : «إنك لدميم والجميل خير من الدميم، وإنك لشريك، ومالله من شريك، وإن أباك لأعور، والصحيح خير من الأعور. فكيف سدت قومك؟ فقال شريك : إنك معاوية، وما معاورية إلا كلبة عوت فاستعدت الكلاب، وإنك ابن صخر والسهل خير من الصخر، وإنك ابن حرب، والسلم خير من الحرب، وإنك ابن أمية وما أمية إلا أمة صغرت، فكيف صرت أمير المؤمنين؟»(٣٣).

الثانى : يمكن أن نسميه : آليات السخرية الأدبية، ونقصد به الآليات الأكثر شيوعا فى لغة الأدب وتكنيك وتقنية الأدباء إذ تصبح

«السخرية في الأدب هي العنصر الذي يحتوي على توليفة درامية من النقد والهجاء، والتلميح، واللماحية، والتهكم، والدعابة، وذلك بهدف التعريف بشخص ما أو مبدأ أو فكرة أو أي شيء وتعريته بإلقاء الأضواء على الثغرات والسلبيات وأوجه القصور فيه»(٣٤).

وهذا شأن متسع يعظم فيه القول ويفصل، أو هكذات يجب، لكن مقتضيات المقام تملي علنيا خلاف ذلك، وهو ما يدفعنا إلى صياغته مكثفا فنرصد أهم وأبرز الآليات وهي المفارقة ، وبخاصة المفارقة الشعرية.

* **المفارقة** : هي آلية سخر أدبية، بمعنى أنها بمنأى عن الفنون الأخرى أو تكاد. ويعلل «د.س . ميوميك» هذا المنحى بقوله : «ولنا أن نسأل أولا، بسبب كون الفنون غير الأدبية لا تتصف بالمفارقة غالبا، إن كان ثمة ما يدعو إلى الظن أن في طبيعة الأدب ذاتها ما يشجع على الإدراك والتعبير في مجال المفارقة، وإن كان في طبيعة الفنون الأخرى مالايشجع على اصطناع المفارقة.. ثمة في الفن التمثيلي والأدب إمكانات عديدة للهروب من الرؤية الأحادية.. مما يؤدي إلى إمكانات من المفارقة»(٣٥).

وتعريف المفارقة إشالية بمفرده، ذلك لأن المفارقة ليست ظاهرة بسيطة ولا محددة، وإنما هي مركبة ومتنوعة ومتنامية تنامي المواقف والمقدرة البلاغية لدى الأمم.

ورغبة في طي الكلام واجتزائه نحاول أن نقف على تعريف لها.

«المفارقة أحسن الحلو السيئة لترجمة هذه الكلمة إلى العربية.

والكلمة في اللغات الأوروبية مشتقة من الكلمة الإغريقية (ايرونيئيا) التي تفيد (التظاهر) أو (الادعاء)، أى الذى يفرق بين المظهر وواقع الحال»(٣٦). إنها «نوع من الممارسة النقيضة لطبيعة الأصل، مما يفضي إلى ظهور وجهين متعارضين للحقيقة الواحدة، ولكنهما يعملان بوصفهما كلا لا يتجزأ علي المستوى الفنى»(٣٧). هى «صيغة من التعبير، تفترض من المخاطب ازدواجية الاستماع بمعنى أن المخاطب يدرك في التعبير المنطوق معنى عرفيا يكمن فيه من ناحية، ومن ناحية أخرى، فإنه يدرك أن هذا المنطوق - فى هذا السياق بالذات- لايصلح معه أن يؤخذ على قيمته السطحية، ويعنى ذلك أن هذا المنطوق يرمى إلى معنى آخر يحدده الموقف التبليغى»(٣٨). إن المفارقة «توازن الأضداد» على حد تعبير ريتشاردز، و«نوع من الدلالة المحول فى مقابل الدلالة الأولية» على حد قول فلا يشروميشيل(٣٩). إنها تعتمد على جدلية التضاد والتنافر بين المخبر والمظهر، بين اللفظ والدلالة المرجوة والدلالة الأولية الظاهرة. ولذلك «يسعنا القول أولا : إن المفارقة تتطلب تضادا أو تنافرا بين المظهر والمخبر، وثانيا: إن المفارقة تكون أشد وقعا عندما يشتد التضاد إذا بقيت الأشياء على حالها» إن «تضاد المفارقة لكى يكون كذلك يجب أن يكون مؤلما وكوميديا معا»(٤٠).

وهى مفارقة لفظية وموقفية.

أما اللفظية فهى إطلاق المنطوق اللغوى مع إرادة عكسه، وإبراز المظهر وإرادة المخبر. ويدخل تحتها كثير مما عده القدماء محسنات

مثل : الذم بما يشبه المدح، المدح بما يشبه الذم، تعظيم الحقير، وتحقير العظيم، وتجاهل العارف، والتعريض، والتوريه والتهكم والمغالطة والمواربة.. وغيرها(٤١).

وأما الموقفية فلابد من وجود ضحية فيها حيث يجسد الفعل حركة تناقضية عبر جزئياته بما يفسر عن المفارقة الساخرة كأن ننظر إلى لص يسرق شخصا فى الوقت الذى يسرقه فيه شخص آخر وهو لا يدرى لانهماكه فى نشله. أما المفارقة اللفظية فإن خير تمثيل لها ادعاءات سقراط الجهل والتواضع في جدله مع خصومه حتى يصل إلى مأربه من التأثير والاقناع، أو كقول النظام «ما بعد هذا الكلام كلام» تهكما و سخرية.

وهناك ما نسميه بسخرية القدر وهى السخرية الناجمة عن معاندة الأقدار لمشيئة الإنسان. إنها «قدرة هذه القوة الغامضة الطاغية على التهكم من الخطط التى يضعها الإنسان لنفسه ظنا منه أنه يملك إرادة يستطيع بها أن ينفذ ما يشاء»(٤٢) فإذا تركنا هذا الزخم التنظيرى وذهبنا إلى الممارسة الإبداعية، وبخاصة الشعرية أمكننا أن نرصد العديد منها.

فى قصيدة «كلمات سبارتاكوس الأخيرة» لأمل دنقل تتجسد آلية السخرية اللاذعة الناقدة عبر قنية المفارقة التي تضفر القصيدة برمتها عبر نسجها بنول يفتل خيطين متقابلين أو متنافرين هما الوطنيون الثائرون من أجل وطنهم وأمتهم، والخاملون الوصولويون القانعون بمتاع الحياة.

ومنذ البدء تعتمد القصيدة تكنيك المباغتة المدهشة عبر صدمتها وعى القارىء وما سكن فى ذهنيته واستقر فى ذاكرته الدينية والثقافية بقوله :

«المجد للشيطان معبود الرياح»

غير أن هذه الجملة المفتاح تنحل فى نسيج النص إلى وهج يتشظى سخرية وتهكما وإن اعتمد نارا هادئة لكنها قاسية فى حرقتها بفعل المفارقة المتأججة صراعا دراميا مؤثرا. هكذا تنبنى اللوحات فى النص :

والودعاء الطيبون..

هم الذين يرثون الأرض فى نهاية المدى

لأنهم لا يشنقون!

فعلموه الانحناء!

فمآل الأرض بما عليها من ثروة وسلطة إلى العملاء الخانعين والمتوارين فى عباءة التلصص والعمالة،. وهذا كبد المفارقة ومثار السخرية إذ نواتج الأمور غير مسوغة أو عديمة المنطق، وأي سخرية وتهكم أكثر من أن يعلموه «الانحناء!!» لا العزة والشموخ والكبرياء.

ثم تنداح دوائر السخرية فى النص فتفعم بها كلماته ودلالاتها :

« يا قيصر العظيم : قد أخطأت.. إنى أعترف.

دعنى - على مشنقتى - ألثم يدك».

وتتحول كلمات «سبارتكوس/ أمل» إلى ما يشبه التميمة التى يسر بها الثائر الذبيح إلى من خذلوه على الرغم من ثورته لأجلهم.

هكذا تنضح الكلمات سخرية مريرة.

وإن رأيتم طفلى الذى تركته على ذراعها .. بلا ذراع

فعلموه الانحناء

علموه الانحناء.

علموه الانحناء.. (٤٣)

والحق أن شعر أمل دنقل، فى مفاصل رئيسة منه، يسير على هذا المنوال حيث يتم «استبدال العناصر الدينية المقدسة وإحلال عناصر أخرى محلها، متكئا فى نفس الوقت على السياق الشكلى للنصوص القديمة حيث يصبح «توازى الموقع» المصدر الرئيسى فى توليد الدلالة الجديدة» (٤٤) وليس بالضرورة أن تكون العناصر الرئيسة فى نصوص أمل دينية، وإنما غالبا ما تكون ذات زخم تراثي حى فى الذاكرة الجمعية العربية. ويكون الاستحضار الفاعل لهذه العناصر منجزا فى بناء المفارقة داخل النص من ناحية وبين ما هو كائن وما ينبغى أن يكون من ناحية ثانية مما يفجر طاقات السخرية والرفض. وأمثلة ذلك كثير.

في قصيدة «البكاء بين يدى زرقاء اليمامة» نستحضر شخصيتين:

الأولى لعنترة ودوره فى الزود عن قبليته، وعنترة، ثم كل فارس وطنى نبيل، وموقف قومه منه ساعة الرخاء والشدة وما فيه من مفارقة :

قيل لى «اخرس»

فخرست .. وعميت.. وائتممت بالخصيان!

...   .

وها أنا فى ساعة الطعان

ساعة أن تخاذل الكماة.. والرماة.. والفرسان

دعيت للميدان!

الثانية للزرقاء، وهى، هنا، شخصية البصير المدرك لحقائق الأمور والمحذر منها، لكن قومه أعرضوا عنه :

ها أنت يا زرقاء

وحيدة.. عمياء!

وما تزال أغنيات الحب.. والأضواء

والعربات .. الفارهات.. والأزياء(٤٥)

إن سخرية أمل من ذلك النوع المرير المؤلم، لكنه يعتمد تكنيك الكشف والتعرية والفضح بغية التنبيه والإصلاح. ولعل أبرز نماذجه في هذا قصيدته «من مذكرات المتنبى فى مصر» إذ يقدم لنا شخصية كافور على ما فيها من أقنعة ورمزية، في مواجهة سيف الدولة، فى سياق مفارقى ساخر متهكم ، لنتأمل هذه الصور :

أمثل ساعة الضحى بين يدى كافور

ليطمئن قلبه، فما يزال طيره المأسور

لا يترك السجن ولا يطير

أبصر تلك الشفة المثقوبة

ووجهه المسود، والرجولة المسلوبة

.. أبكى على العروبة!

والسخرية هنا ذات مثيرات عديدة إذ لا تنبع من تدشين صورة كاريكاتورية لدمامة كافور وخمش منظره وحسب، وإنما تنفجر من وضعية العبد المخصى ذى الشفرتين والانبعاج الجسمانى، الذى صار حاكما لمصر من غير أهلية أو استحقاق. من هنا تأخذ البناءات المفارقية حمورتيتها فى رؤية أمل وواقع النص معا : يومىء، يستنشدنى، أنشده عن سيفه الشجاع وسيفه فى غمده.. يأكله الصدأ

وأتخذ بنائية هذا النص في التفاقم نحو ذروة السخرية عبر لقطات حلزونية لا تنفصل عن سياقها لتعرى هيئة كافور وسلطته وما يكتنفها من مخاز. لنتأمل حيثيات السخرية فى هذا المقطع :

ساءلنى كافور عن حزنى

فقلت إنها تعيش الآن فى بيزنطة

شريدة.. كالقطة

تصيح «كفاوراه.. كافوراه..»

فصاح في غلامه أن يشتري جارية رومية

تجلد كى تصبح «واروماه.. واروماه..»

إن المقطع مفعم بعناصر المفارقة ممثلة فى «خولة» العربية الشموس التي وقعت فى يد الروم تستغيث بكافور، وهى، ثم تكرار واستحضار للمرأة الهاشمية التى صاحت في عمورية «وامعتصماه» فأنقذها بجيش جرار، من ناحية، وين كافور وتخاذله وحيله الوضعية

الملفقة من ناحية أخرى، ليس هذا حسب، وإنما المفارقة تطرح عناصرها بقوة عندما تضع الماضي في مواجهة الحاضر إن إحياء لوقف المعتصم أو إسقاطا لموقف كافور بفعل التقنيع، وهو بكل حيثياته مثير لشتى ألوان السخرية والهزء والاستخفاف، من ثم يتندر أمل بمثل هذين البيتين :

ما حاجتى للسيف مشهورا

ما دمت قد جاورت كافورا؟

... .

نامت نواطيرها مصر عن عساكرها

وحاربت بدلا منها الأناشيد!(٤٦)

ولئن كان أمل جديراً ببحث مستقل يرصد البناء المفارقى عنده، وهذا ما نعتقد العزم على إنجازه - بمشيئة الله - لاحقا، إلا أن مقامنا يحتم علينا أن نعرج على آخرين، ولو لماما لنثبت أن تكنيك السخرية المفارقية ظاهرة أدبية بعامة وشعرية بخاصة من ثم نتوقف عند أنموذج من قصيدة «أبو تمام» لصلاح عبد الصبور إذ يقول :

الصوت الصارخ فى عمورية

لم يذهب فى البرية

سيف البغدادى الثائر

شق الصحراء إليه.. لباه

حين دعت أخت عربية :

«وامعتصماه»

... .

لكن الصوت الصارخ فى طبرية

لباه مؤتمرات

لكن الصوت الصارخ فى وهران

لبته الأحزان

ومفارقة عبد الصبور تستثمر معطيات الحاضر فى مواجهة وهج الماضى الحى فى ذاكرة الأمة وما ينجم عن ذلك من سخرية. ومن ذلك أيضا قصيدة نزار قبانى «أحزان فى الأندلس» إذ تنعقد المفارقة على تنافر الماضى والحاضر وما ينتج عنه من هذيان وسخرية :

كتبت لى يا غالية

كتبت تسألين عن إسبانية

عن طارق.. يفتح باسم الله دنيا ثانية

... ...

لم يبق فى إسبانية

منا ومن عصورنا الثمانية

غير الذى يبقى من الخمر بجوف الآنية(٤٨)

إن «التناقض فى المفارقة التصويرية فكرة تقوم على استنكار الاختلاف والتفاوت بين أوضاع كان من شأنها أن تتفق وتتماثل، أو بتعبير مقابل تقوم على افتراض ضرورة الاتفاق فيما واقعه الاختلاف»(٤٩) وهذا ما يفيد منه الشاعر المعاصر إذ يخلق لونا من التوتر والصراع بين المتناقضات المفترقة من حيث الماضى والحاضر

ومن حيث المظهر والمخبر بما يئول إلىٰ التهكم والسخرية.

وإنه لحرى بنا ونحن نشرف على أن نتوقف بهذا البحث عند هذا الحد، أن نشير إلى أن نماذج السخرية الشعرية المبنية على المفارقة ثرة ثرية في شعرنا المعاصر ولمن شاء أن يستزيد أن يطالع شعر عبد الحميد الديب وحجازى وعبد الصبور وأحمد مطر فى لافتاته، والسياب والبياتى، وخليل حاوى.. الخ ليجد أن السخرية تكنيك أصيل وبارع فى بناءاتهم الشعرية.

كما أنه ضرورة أيضا، أن نشير - بكثير من التواضع - إلى أن ما قدمناه، ثمة، محض فيض من غيض، كما يقولون، إنه إضاءة لون واحد من ألوان المفارقة الساخرة، لون قاتم حنظلى مفعم بالأسى والهذيان المر. الحق أن السخرية والمفارقة معا، أرحب من ذلك بكثير، وبخاصة إذ كنا وجهنا شطر العبث والهزل والتندر والمجون والمداعبة لنجد أننا إزاء بحر زاخر لا ينفد ما دامت مخيل الفنان الساخر خصيبة خلاقة تضيف الجديد فى كل ممارسة أدبية أو سلوك موقفي. ولئن كان ما سبق على ما هو عليه ، فإن حسبنا أنا أشرنا إليه بجد ولو من بعيد.

الهوامش

١- وردت العبرة فى كتاب «السخرية فى الأدب العربى حتي نهاية القرن الرابع الهجرى» لنعمان محمد أمين، دار التوفيقية ، القاهرة، ج١، ١٩٧٨ ص١٧.

٢- المرجع السابق، ص ٣٤

٣- المرجع السابق، ص ٥٥

٤- المرجع السابق، ص ١٥٨

٥- زكريا إبراهيم، سيكولوجية الفكاهة والضحك، مكتبة مصر، ط١، ١٩٥٨، ص ٨، كما نوصى في هذا الشأن بمراجعة : هنرى بريسون، الضحك، ترجمة : سامى الدروبى، وعبد الله عبد الدايم، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٨، ص٨ وما بعدها.

٦- الجاحظ عمدر بن بخحر، البخلاء، تحقيق : طه الحاجرى، دار المعارف، القاهرة، ط٧، د.ت. و ص ٦.

٧- نعمان محمد أمين ، السخرية فى لالأدب العربى حتى نهاية القرن الرابع الهجرى، ص٩. وهنا نوصى بمراجعة هذه الجزئية حيث تفاصيل مفيذة فى هذا الشأن.

٨- المرجع السابق، ص ١٤، ١٥.

٩- برجسون ، الضحك، ص ٩١

١٠- لسان العرب، مادة : سخر

١١- أبو هلال العسكرى، الفروق فى اللغة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط ٤، ١٩٨٠، ص ٢٤٩، ولقد فرق أبو هلال بين «الاستهزاء والسخرية بأن الإنسان يستهزأ به من غير أن يسبق منه فعل يستهزأ به من أجله، والسخر يدل علي فعل يسبق المسخور منه. وذلك أنك تقول : استهزأ به فتعدى الفعل منك بالباء، والباء للإلصاق، كأنك ألصقت به استهزاءاً من غير أن يدل على شىء وقع الاستهزاء من أجله. وتقول : سخرت منه، فيقتضى ذلك من وقع السخر من أجله، كما تقول : ستعجبت منه، فيدل ذلك على فعل وقع للتعجب من أجله» ص٢٤٩. وفي هذا الصدد نوصى بمراجعة دراسة محمد العبد : المفارقة القرآنية - دراسة فى بنية الدلالة، دار الفكر العربى، ط١ ١٩٩٤، ص ١٩

١٢- نعمان محمد أمين ، السخرية فى الأدب العربى حتى القرن الرابع الهجرى،

ص١٤

١- المرجع السابق، ص ١٣.

١- هذا كلام يحيي بن حمزة صاحب «الطراز» عن : المفارقة القرآنية لمحمد العبد ص ٢، ونحن هنا نميل إلى دراسة العبد لما فيها من فائدة طيبة حول هذا الشأن.

١- الزركشى (بدر الدين محمد بن عبد الله)، البرهان فى علوم القرآن، دار المعرفة ، ط١، ١٩٧٢، ج٤، ص ٥٨، على أننا فى هذه المسألة نحيل مرة أخرى إلى دراسة محمد العبد : المفارقة القرآنية، حيث عالج لدى القدماء قضية التهكم تعريفا وأوجها، ذكر منها الوعيد بلفظ الوعد، والمدح المقصود به ذم، والقلة بغرض الكثرة، والكش بغرض التحقيق، والحكاية وأمثلة ذلك على الترتيب هى «فبشرهم بعذاب أليم» «ذق إنك أنت العزيز الكريم»، «قد يعلم الله المعوقين منكم»، «ربما يود الذين كفروا لو كانوا مسلمين»، «إنك لأنت الحليم الرشيد» حكاية عن شعيب.. والخيط الواصل بين هذه الأوجه كلها هو «إخرا الكلام على خلاف مقتضى الحال» كما أكده يحيي بن حمزة راجع ص ٢٥.

١٦- Encycloppaedia britabnnicas, Humour

١٧- نعمان محمد أمين، السخرية فى الأدب العربى ، ص ٩.

١٨-. شوقى ضيف، الفكاهة فى مصر، دار المعارف، ط٣ ، د.ت ، ص ١٠.

١٩- بدر شاكر السياب، ديوان بدر شاكر السياب، دارة العودة، بيروت بدون رقم الطبعة، ١٩٩٥، ج١، ص ٦٠١، والنقص من قصيدة «شناشيل ابنة الحلبى» التى كتبها السياف فى آخر حياته، ولهذا دلالة فى حس السخرية من التجارب النسوية التى ذهبت أدراج الرياح وماله من دلالة على تجربة الحياة برمتها.

٢٠- إبراهيم عبد القادر المازنى، قبض الرياح، دار الشروق، القاهرة ١٩٧٥، ص٦.

٢١- حامد عبده الهوال، السخرية ، فى أدب المازنى، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٨٢، ص١٦.

٢٢- عبد الحليم حفنى، أسلوب السخرية فى القرآن الكريم، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٨٧، ص١٣.

٢٣- نعمان محمد أمين، السخرية فى الأدب الغربى حتى القرن الرابع الهجرى، ص١٦، ونحن ثم نحيل إلى هذا المرجع لدراسته المتأنية لأسباب السخرية وجمالها ومقوماتها فى تفصيل مفيد.

٢٤- عباس محمود العقاد، مطالعات فى الكتب والحياة، طبعة التجارية، ١٩٢٦، ص٨٩.

٢٥- يرجى، ثم، مراجع الدراسة التى أنجزها تنعمان محمد أمين : السخرية فى الأدب العربى حتى القرن الرابع الهعجرى، ففيها تفصيل مفيد.

٢٦- المرجع السابق، ص ٢٤.

٢٧- السندوبى، أدب الجاحظ، المطبعة التجارية، القاهرة، ط١، ١٩٤٢، ص ١٦٦

٢٨- فى هذا الشأن نحيل إلى دراستين :

الأولى: أسلوب السخرية فى القرآن الكريم، لـ : عبد الحليم حفنى.

الثانية : المفارقة القرآنية – دراسة فى نبية الدلالة، لمحمد العبد

٢٩- فى هذا الشأن نحيل إلى دراسات عدة :

الأولي : جحا الضاحك المضحك ، للعقاد

الثانية : حكم قراقوش ، ل: عب داللطيف البشرى

الثالثة : مرد النكتة، ل : أحمد عطية الله.

الرابعة : سيكولوجية الفكاهة والضحك، ل : زكريا ابراهيم

الخامسة : الفكاهة في مصر، ل : شوقى ضيف

السادسة : سيكولوجية الفكاهة والضحك، ل : زكريا إبراهيم

السابعة : الأدب الساخر ، ل : نبيل راغب ، وغيرها كثير.

٣٠- نعمان محمد أمين ، السخرية فى الأدب العربى جتى القرن الرابع، ص٤٧.

٣١- ابن طيفور، أبو الفضل أحمد بن أبى طاهر، بلاغات النساء، دار الحداثة ، بيروت ، ١٩٨٧، ٢٥٢.

٣٢- نبيل راغب، الأدب الساخر، الهيئة المصرية للكتاب، ط١، ٢٠٠٠، ص ٣٦.

٣٣- راجع بهذا الشأن : المستطرف في كل فن مستظرف، للأبشيهى ، ج١، ص٥٢، والسخرية في أدب المازنى، ص ٤٢.

٣٤- نبي لراغب، الأدب الساخر، ص١٣

٣٥- د. س. ميوميك، المفارقة، ترجمة : عبد الواحد لؤلؤة، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ط١، ١٩٨٢، ص ٩، ١٠، بتصرف

٣٦- المرجع السابق، ص٥

٣٧- راجع وليد منير، جدلية اللغة والحدث فى الدراما الشعرية الحديثة، الهيئة المصرية

للكتاب، ط١، ١٩٩٧، ص ٧٣.

٣٨- محمد العبد، المفارقة القرآنية - دراسة فى نبية الدلالة، ص١٥.

٣٩- راجع المرجع السابق، ص١٦.

٤٠- د. س ميوميك، المفارقة، ص ٥٣، ٥٤ بتصرف

٤١- راجع فى هذا الشأن نعمان محمد أمين، السخرية فى الأدب العربى حتى القرن الرابع الهجرى، ص ٣٦ وما بعدها.

٤٢- نبيل راغب، الأدب الساخر، ص ٤٦، ٤٧.

٤٣- راجع نص القصيدة كاملا فى ديوان أمل دنقل، الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت - مكتبة مدبولى، د. ت. ص ١٤٧ وما بعدها.

٤٤- صلاح فضل، تجارب فى قراءة النص، بدون اسم المطبعة، ١٩٨٨، ص ١٠٧، ونحن في هذا الصدد نوصى بقراءة هذا لابحث كاملا والذى عنوانه «إنتاج الدلالة فى شعر أمل دنقل» ص ٧٦ وما بعدها.

٤٥- أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ١٦١ وما بعدها.

٤٦- المصدر السابق، ص٢٣٧ وما بعدها.

٤٧- صلاح عبد الصبور، أقول لكم، دار الأداب، بيروت ط٣، ١٩٦٩، ص٤٩

٤٨- نزار قبانى، الرسم بالكلمات، منشورات نزار قبانى، بيروت، ط٢، ١٩٦٧ ص١٧٦

٤٩- على عشرى زايد، عن بناء القصيد العربية الحديثة، مكتبة الشباب، ط٤، ١٩٩٥، ص ١٤٧. ،نحن، ثم، نحيل إلى المبحث الذي زنجده المؤلف بعنوان «المفارقة التصويرية» ص١٤٧ وما بعدها لما فيه من فائدة.

هز القحوف .. والنص الآخر

د. محمد حافظ دياب

كيف السبيل إلى قراءة حرة لظلم حال في المشهد الاجتماعي، تدفع إلى فضحه وتعريته؟ وهل من امكانية لتوصيل ما لا يكتب بالقلم عن هذا الظلم، كي يدرك بالحس وترتعش به الأوصـــال؟ ولماذا بالمستطاع أن تفتح هذه القراءة، فتشارف ما لا ينبغي البوح به، لكنه لا بد فيه ؟

تلك الأسئلة ومخارجها أرقت، بالضرورة ، عمدة مدرسة السخرية في مصر ومؤسسها الشيخ يوسف الشربيني منتصف القرن السابع عشر، وهو منكب على نصه (هز القحوف في شرح قصيد أبي شادوف)، وفرضت عليه معادلة صعبة، من محاولة للتوفيق بين أصحاب السلطان وتسجيل مظالمهم نحو الفلاح .

حسب البعض نصه تحقيرا لأهله من الفلاحين، فرأوه يصنفهم وصف متحامل، حين : «لم ير لهم فضيلة واحدة، ولم يذكرهم بمحمدة، وانما أطال لسانه فيهم بما كان أقرب إلى التجني»[1]، وعاينه آخرون كقيمة كبرى، تضع صاحبه على رأس مدرسة السخرية[2].

يبدو الشربينى فى الحالين، أو بالحرى فى كل الحالات، عصيا على التصنيف فنصه لا يملك قرارة الجواب، أو مثول الاذعان، بله مغامره تختزن تشوف العدل. وعتامه الاستبداد، وحفر عن المسكوت عنه، وتوسيع لوجع المخيلة ومخيلة الوجع، حين تتسائل وتنتقد، تشير وتومىء الى الظلم الواقع على أهله، عبر الطواف حوله وتطييفه، بدءا من هامشه حتى انفتاحه على التفاصيل، كى تبدو الحقيقة فى كامل قسوتها.

* **مفتتح :**

وكلمات هذا النص لا تقدم سوى معلومات محددة عن صاحبه، وان نابت بعض من مقاطعه فى تقديم صورة مختصرة عنه : فهو الشيخ يوسف بن محمد بن عبد الجواد بن خضر الشربينى، المولود فى مطلع القرن السابع عشر، أيام حكم العثمانلى، بقرية شربين، وكانت من أعمال ولاية الغربية.

تعلم بالأزهر، وعمل بالوعظ، وتولى فترة مشيخة الكفر بقريته، واشتهر عنه كثرة الطواف بين بلدان مصر ودساكرها.

واذا كان الكتاب من عنوانه كما يقال (هز القحوف فى شرح قصيد أبى شادوف)، فالرجل لدى لاشربينى من غطاء رأسه، لبدة كان أو طاقية أو قحنا. وهو يشرح معنى القحف بقوله : «شيىء طويل يعمل من الصوف أو الشعر، وكان الخلابيص أو راقصو الزفة يلبسونه فوق الطرطور»[٣]

ويذكر سبب ترك الفلاحين لغطاء الرأس المسمى لبدة : «وعن هذا قيل فى تركها كلام كثير مثل قولهم : يا لبدة مالك فى السوق، يالبدة

قلة خازوق. وتسمي فى كفور أخرى بالتحف. نسبة، ربما الى قحافة بلدة بجوار السيد البدوى ساكن الضريح. وربما هى كذلك لقحافتها ويبسها والقحف يشبه به الرجل السيء الخلق، فيقال هذا قحف أى شيء الطباع. قال الشاعر فى هذا المعنى :

ان اللطافة لم تـــزل   بين الاكابر فاشـية

هلا رأيتم فى الورى   قحفا رقيق الحاشية»[٤]

هذا عن القحف، فيما هزه مهارة حركية، تسند التعبير اللفظى عن الاستخفاف، وتؤكد ما يتضمنه من سخرية، دون لجوء الى الثرثرة الفائضة عن الحاجة، بما يقربه من فن «البصبصة» السائد فى تلك الأيام[٥]

أما أبو شادوف الذى ادعى الشربينى شرح قصيدة فى هذا الكتاب، فذكره كشاعر شعبى حملت أشعاره مأساة القرية المصرية وبؤس فلاحيها. وحين رددتها كفور مصر ومحافل انشادها، انزعج القائمون بالأمر،. وكلفوا الشربينى بالغض من قيمتها، فقام بتحويلها الى مهزلة «تضج بالهلس والتخريف فى وصف أهل الريف» على حد تعبيره، ليجيء الكتاب «كلام من البحر الطويل الذى عرضه من الحسينيه لبركة الفيل، وتفاعيله هنبيل مهابيل، أقرب إلى بحر الهلفطة والمعانى المسخطة، وتفاعيله متخلبطة متخابطة، وعرضه بيقين من حيث الفرقا لشربين،وطوله باحتياط من السر ولدمياط»[٦]

أقرأه كله كما قرأته طوال عقود أربعة، وأتخزه بين أمتعتى كلما بعدت بى الأيام عن بر مصر، استمتع به على نبعدة. بفرح خالص وراحة غامرة وتأسس شديد. فهو وجبة جامعة، لا بأس على قارئة ان

أكل شيئا منها فضرس، أو توغل فأصيب بتخمة، أو زاد عليها فاستلقى شبعات ريان حفزنى طويلا أن أتملى سر كاتبه الشيخ يوسف الشربينى، هذا الفنان الشعبى الكبير، الآتى الينا من سبط ابن عروس وابن قزمان، وكل كأفراد هذه الكوكبة، اللماعة من الشعراء والمنشدين : ما الذى جعله يحتفظ فى كل صفحة منه، وكل خاطرة، بهذده الفكاهة الغضة، وتلك النضارة السيالة، وتينك الروح المحلية العالية ؟ لماذا يستثير عندى، وان كنت واثقا أننى لست وحدى، كل تلك اليهجة والتأسى والتشويق، والوجد ؟

تراه ارتد الى أهله من الفلاحين شيالى الطين، يصور ماهم عليها من ظلم، بهذا الاسلوب اللاذع من السخرية والتهكم، تنفيسا عن مسبغة، وتفريجا لكتب، وتشهيرا بأوضاع مستبدة؟ ربما .. أم تراه، وراء هذه السخرية، يخفى شيئا من هم، وكثيرا من موجده ؟ أمر أنه، عفا الله عنه، وصنعهم وصف متحامل فى غير انصاف، مسرف فى غير اعتدال، قاس فى غير رفق، ساخر بلا اشفاق.

نجد الاجابة لدى عبد الرحيم عبد الرحمن. حين يورد أن الشربينى حاول أن يتحاشى تصنيف كتابه كنص ملتزم أو مارق عن السلطة، «فوضع أهل الريف فى اطار يرضى فى ظاهره أصحاب السلطان، ويشبع رغبتهم، بتصوير أهل الريف فى صورة سيئة، ولكن فى ذات الوقت فان التفصيلات الداخليه لهذه الصورة تحتوى بما لا يدع شكا./ تصويرا كاملا للظلم الذى حل بهذه الطبقة، والاهمال الذى أصابها»[٧]

وقد جرى تدوين هذا النص بعد مرور قرابة قرنين، هى فترة كافية لتتساكن فى اهابه مرجعيات عديدة أعيد انتاجها عير تناقله، حتى استوى كتطوير كيفى دخل فى رواية جماعته ومشافهتها، ورسخ فى مأثورها، وصدرت له طبعات أربع فى الأعوام ١٩٥٧و ١٩٨٢، ١٨٩٠، و١٩٦٣، حملت عناوين مختلفة، وتراوحت بين اعادة الصياغة والتهذيب والتنقيح.

★ **اضاءة :**

وعلى أيام الشربينى، كانت مصر ايالة تابعة للامبراطورية العثمانية، وان لم تستطع محو النظام المملوكى الذى شكل تحديا لسيادة حكوته استانبول، مع انتماء المماليك الى الأوجاقات العسكرية، وتزايد نفوذ أمرائهم، عن طريق العمل كملتزمين، أى كموسطاء بين الادارة العثمانية والفلاحين.

وكان لضعف نفوذ المؤسسات التقليدية (الطوائف، الجماعات الأثنيه، التجار، الاسرة الممتدة)، وتوافد جماعات من أوباش الاتحادية الى مصر، وعدم انكار الفقهاء للتصوف، أثره فى تزايد سيطرة الطرق الصوفية، التى تكونت من نخبة المماليك وأثرياء التجار والعلماء وبعض رجال الادارة الثمانية، وبرزت منها طريقتان : الخلوتية البكرية، والساداتية الوفائية[٨].

ويسجل مؤرخو هذه الفترة، أن الفلاح فى ظل الالتزام السائد لم يكن فى مستطاعه أن يحصى ما يطلب منه من ضرائب مباشر أو غير مباشرة، وأن نصيبه من عمله أصبح يتمثل فى الجماعة والعمل الشاق والسخرة، وكثيرا ما كان يضطر من أجل الحصول على

ضروريات الحياة، بأن يسرق محصوله[٩].

ذلك أن عقودا ايجارات الأرض الزراعية كانت تتضمن أعباء مالية اضافية يتحملها الفلاحون، ويدفعونها لجهة الكشوفية، وهى : حق مالطريق، وخدم العسكر والرزق والأوقاف، وجرف الجسور، وجرف المساقى السلطانية، ومال الجهات والتقادم والفرد[١٠]

ودرء الهذه المظالم، يقدم الشربينى نصيحته لأهله الفلاحين : «اعلموا يا أهل الكفر، أن عندكم قمح كثير، وتبن وشعير، وأنتم فى خير من رب العالمين، فهموا لزرع الوسية، والاصبحكم الكاشف بداهية وبلية، فغداً تسرحون للعونة والسخرة. والاصبحكم الكاشف بداهية وبلية، فغذاً تسرحون للعونة والسخرة. وفيقوا للغنم والبقر، وافتحوا أبياركم، وادخلوا بعد العصر دوركم، وأكرموا السجق والخطار، حتى تنجو من عذاب النار»[١١]

فمن تراهم السنجق والكاشف والخطار، ممن حذر السربينى أهله من عذابهم ؟ لقد عاشت القرية المصرية خلال القرن السابع عشر، والذى تقع فيه الأحداث التى سطرها الشربينى فريسة الملتزم والمقدم والشاهد والخولى والوكيل والمشد والخفير والكلا ف وأفراد الأوجاتان، وكلهم عصابة تآزرت على كتم انفاس الفلاح واستلاب زرقه، مضافا اليها قسوة الطبيعة وانتشارا القمل والنمل، حتى أنهم كانوا يكتبون على رقائق الفخار : ارحل أيضا النمل كما رحلت الرحمة من قلوب مشايخ القرى.

فالملتزم يدفع للوالى الضرائب عن قرية بكاملها، ثم يقوم بتحصيلها من أهلها أضعافا والمقدم يمثل الجهاز التنفيذى، كوسيط

بين الملتزم والفلاحين، وقد لعب دوراغ بارزا فى اثارة العصبيات وفرض الاتاوات . والمشاهد يقوم بتسجيل الأطيان، ويستغل نفوذه أسوأ استغلال والخولى يشرف على زراعة أرض الملتزم، ويستخدم فى زراعتها فلاحى القرية. والوكيل يعينه الملتزم مشرفا على حصة التزامه والمشد يختص بالأمن، وباحضار الفلاحين الى الديوان وقت طلب المال، يعاونه عدد من الخفراء والكلافة، اضافة الى جماعة الوجافات العسكرية التى تمارس السيطرة على شئون القرية من جمع الأموال الأمرية، والاشراف على مخازن الغلال، ومراقبة الأسعار.

وكانت الضرائب تشكل هما يوميا للفلاح، فمنها الميرى، والمضاف، والفائض والحلول، والبرانى، والكشوفية، والعونة، والوجبة، ومال السلطان، ونزلة الصراف، ومجيىء الديوان، ونزلة الكشاف. ويوم يحل موعد أحدها، يختبىء الرجال فى أفران المنازل، واذا فر واتفرض على الاقارب، ويؤخذ بعضهم رهينة، ولو قبض عليهم يدفع بهم للعونه (السخرة) فى أشق الأعمال، حتى أنهم كانوا يدفنونه أحياء. وأحيانا يحل الملتزم ضيفا على كل أسرة فى القرية بالترتيب، فترهن النساء ملابسهن ليشترين الدجاج واللحم المحرم على الأبناء.

ويصف الشربينى حال الفلاحين حين يحل موعد الضرائب : «فهم دائما فى انقباض، وطرد وجرى، وكر وفر، وحبس وضرب، ولعن وسب، وهوان وشجار وشيل تراب وحفر آبار، وخروج للعونه على جهة السخرة، وتعب شديد بلا أجره، واذا كان منهم ذو فضل ضاع

فضله، أو ذو مال أغروا عليه الحكام، أو ذو تجارة نهبوه فى الظلام»[١٢]

ولا يفوته أن يعقد مقارنه بين المغارم التى تحل بالفلاحين أيامه، وبين ماكنوا عليه قبلاً من يسر، وكيف أن : «الأرض لا يقوم بزرعها الا الفلاح القوى المتيسر، خصوصا لما زاد عليها الآن من المظالم وزيادة الخراج والعوائد المكتتبه على الفلاحين والمغارم. فالزرع وان ورد أن فيه تسعه أعشار البركة. لا يعنى بهذا المقادر من كثرة الظلم. وأما فى الزمن المتقدم، فلم يكن عليه عوائد ولا كلف ولا مغارم، ولا شىء مما هو موجود الآن، بل كان الشخص يزرع الأرض، وكان خراجها شيئاً يسيرا، ولا يعرف وجبة ولا غرامة ولا شيئا من ذلك قط .. وكانت البركة حاصلة بزيادة، والأرض عامرة بالزرع، والناس فى غاية الخير وسعة الرزق والكسب»[١٣]

وتشير المصادر التاريخية، أن هذه المغارم لم تقتصر على الفلاحين فى القرى، بل شملت كذلك تجار وحرفيي المدن، وكان يقوم بتحصيلها المحتسب المحلى ومساعدوه. من بين هذه الرسوم : الرسم اليومى على الدكاكين (يومى دكاكين)، رسم السوق (الباغى بازار)، رسم الدخولية على السلع التى تنقل إلى السوق من الأماكن المجاورة، رسم العبيد والحيوانات، رسم القبان، رسم التمغة على الأقمشة المنتجة محليا قبل بيعها، الغرامات المفروضة على أصحاب الحوانيت، ورسم الموازين والمكاييل قبل بيعها، اضافةا مالى رسم مرور كان يفرض على البضائع التى تمر عبر احدى المدن (باغ عبور)[١٤].

★ **ابداع التحايل :**

على أن فلاحى هذا الزمن مثلوا الكتلة الأساسية التى كابدت البؤس والفقر، حيث : «اتفق لهم مالم يتفق لغيرهم بنفس الدرجة، من امتداد تاريخى طويل، حكم توجهه فى الغالب ممارسة التعسف والقمع بازائهم»[15]

ومع ذلك ورغمه، صاغ هؤلاء الفلاحون صنوفا من الابداع اليومى، تعددت وتداخلت ما بين المشاركة والمقاومة والتحايل على «المعايش»، فى مواجهة قوى الاستغلال والابتزاز.

ولعل من أهم أشكال التحايل التى ميزت الطابع العام للشخصية الريفية، هى حيلة المداراة، يواجهون بها عسف الدولة وأجهزتها البيروقراطية وياتها من ضرائب متنوعه، وتعبئة لقوة العمل فى المشروعات العامة عن طريق العونة والسخرة وأشكال «الفرد» الأخرى، وترسانات القوانين والاجراءات التى أعدت خصيصا من أجل مواصلة استنزافهم.

والأمر هنا يتماثل مع اقبال الشربينى على انجاز نصه، مداراه منه لأصحاب السلطان : «فالشخص يكون مع زمانه بحسب حاله، يدارى وقته بما يناسب لأحواله، ويكون حذرا من دهره وصولته، ويرقص للفرد فى دولته ويعاشر الناس على قدر أحوالهم، ويدور معهم وينسج على منوالهم، ويندرج فى مدارج خلاعاتهم، ويظهر فى مظاهر براعاتهم، كما قال بعضهم.

ودارهم مادمت فى دارهم　　وحيهم مادمت فى حيتهم

وأحسن العشرة مع بعضهم　　يعنيك البعض على كلهم »[16]

انه يلتمس العذر لنفسه، اعتباراً من أنه لا يملك ردا لهذا الظلم الا بكلمات تفيض على جموح العامة، فتجذب أرواحهم المقهورة، وتسترق قلوبهم بكل ما تحمل من أوجاع، وتوهمخ فى ذات الوقت أصحاب السلطان بالضحك على غفقلة الفلاحين «فالسلامة فى مداراه الناس، وحسن الانطباع معهم بلطف الايناس، وأن يكون الشخص متنقلا فى أطوارهم، دائرا فى فلك آدوارهم :

فطوراً ترانى عالما ومدرسا   وطورا ترانى فاسقا فلفوسا

وطورا تراني من المزامر عاكفا   وطورا ترامى سيدا ورئيسا ...»[١٧]

ونغامر هنا بالقول أن الشربيني لجأ فى تمرير نصه إلى حيلة الاسناد، التى مثلت مقوما أساسيا لفن المقامة العربية فاذا كان لكل مقامه راويها الوهمى (عيسى بن هشام فى مقامات ابن الجوزى،، سهيل بن عباد فى مقامات اليازجى..)، فان «أبو شادوف» هو راوى الشربينى الوهمى.

اذ خلا فالمايردده الشربينى، والباحثون من بعده، حول تكليف القائمين بالأمر له بالرد على قصيدة نسبت الى شاعر مجهول اسمه «أبو شادوف»، تشير لغة القصيد، بدوالها ومدلولاتها، الى أن هذا الشاعر ليس سوى الشربينى نفسه، متخذا من هذا الاسم كنيه للتعبير عن الفلاح، الملازم لآله الشادوف التى يستعملها فى رى أرضه، بما يجيز النظر الى «قصيد أبو شتدوف» كتكئة تعلل الشربينى بشرحها لملامة السكوت عنه من ظلم، كى يطلق : «عنان البراع لبيان تلك الأمور الحاصلة لحل معانى نظم القصيد»[١٨] فبلغته البوأحة الخفية يصرح :

«أنا يا ناس فى قولى دلايـل ونظمى حق ماهوش هــبايل
أبو شادوف أنا قال لى أبويه عليه وجدتى ســت أم نايــل
بأنى قد تربيت يا جماعـــة بكفر يعرفوه نــاس أوايـــل
يسمى كفر شمر لى وطاطى فكن صاحب فهامة يا فساقل
وذا قولى وأبو شادوف اســـــمى وشعرى حق من جانبى بسايل ..»[19]

وعلى طريقه زعم الحريرى أنه كتب مقاماته، اثر لقائه شيخا جـوالا من سـروج[20]، ولكـى لا تنكشف «الفـولـة» ويظهـر المسـتـور، يحتمى الشربينى بالشيخ أحمد السندوبى أحد علماء الأزهر وقتذاك، حين يذكر أن صاحب يدعليه، لا يستطيع مخالفته، كلفه بوضع كتاب فى شرح قصيد أبى شادوف، «فالتمس منى من لا تسعنى مخالفته، ولا يمكننى الا طاعته، أن أضع عليه شرحا.. يحل ألفاظه السخيفة، ويبين معانيه الذميمة، ومقاصده العبيطة، وألفاظه الحويطة. وأن أتمة بحكايات غربية، ومسائل هبالية عجيبة، وأن أتحفه بشرح لغات الأرياف.. وأشعارهم المغتربة من بحر التخابيط :

وأصل ما ألجأنى لفعلـــه وشرحه ونسـخه ونقلـــه
العارف الحبر وحيد الدهر وعالم الاسلام زاكى الفخر
شيخ امام مصدر الطلاب وروضه العلــــوم والآداب
ومعدن الجود مع المطلوب هو الامام أحمد السندوبى...»[21]

الشـربينى هنا يتـوارى خلف الشـيخ السندوبى، مـثلمـا فـعل الحريرى حين اتكأ على شيخ سروج. استخفاء تراه أم تحايل؟ أم أنه ضرب من «الاستهبال» بعرض كل ما يحيق بالفلاح من ظلم ومغارم،

ولو احتاج الزمر السخرية من هذا الفلاح، أو حتى السخرية من نفسه ؟

الأمر أقرب إلى الاخذ بالوصية، التى صاغها الفيلسوف الألمانى المعاصر هانز بلو مينبيرج H. Biumenberg، حين ذكر أنه : «اذا كان مالا نستطيع التحدث عنه يجب أن نتغاضى عنه صاغرين فى صمت، هو منجاه، فان الأكثر موضوعية، هو أن مالا نستطيع التحدث عنه بطريقة معينة، يجب علينا الحديث عنه بطريقه أخرى»(٢٢)

★الكتابة الملتبسة :

وهز القحوف ضرب مراوغ من الكتابة، يشق مجراه بين الجد والهزل. المعقول والعابث، والسخرية والعبوس، وعلى طريقة من الاطناب والتكرار، والمبالغة والمفارقة، وان ناس بينى الخاطرة والحاشية، والحكمة والأحدوثة، والمقامة والأرجوزة، وكلها عميقة فى احرازها الفورى ودلالتها الفوارة.

انها الكتابة يالمزبلحة»، أى المتفاصحة، يرجعها صاحبها الى قاموس لا وجود له الا فى مخيلته، سماه ى«القاموس مالأزرق والناموس الأبلق» سخرية من فصحى ذلك الزمن، ورفضا لسنن فقهاء الأدب فيه، واسترجاعا بالعلامة اللسانية الى بعض من عفارها اليومى، فيما العصر كان عصر العنعنة اللغوية والتقعر البلاغى، اللذين قد يطربان الأذن ويقهران القلب. «فقد يلتذ السامع بكلام فيه الضحك والخلاعة، ولا يميل الى قول فيه البلاغة والبراعة، لأن النفوس الآن متشوقة الى شىء يسليها من الهموم، ويزيل عنها وارد الغموم :

ففى مذهبى أن الخلاعة راحة

تسلى هموم الشخص عند انقباضه..»[٢٣]

ان ما يحرك الشربينى ذاكرة خصبة ومزاج شعبى، يمنحه قدرة تعدد الخيوط وتشابك المسالك، طلبا للتفكة تارة والتأسى أخرى، أو افتتانا لقفشة، أو جريا وراء لفظة يعتسف لها فى قاموسه الأزرق أصلا أو رواية.

والحصيلة فى المجمل لا تنكرها كتب المجادلة والنجاه، ولا تنأى بها لهجة أهل العزب والكفور، وان عبرت عن نفسها بانفلات جارح تلك هى غواية اللغة غير المقدسة، حين تفتح نفسها على التلقى، فتيمح للذين كابدوا سلطة اللغة المسيطرة، أن يكتشفوا لغتهم فيها وعبرها ومعها.

والشربينى بهذه اللغة يدور بالفكرة فيستولدها أخرى، ثم «يتسلطن» فينقاد لثالثة، ويهز قحفه اذ تهبط على قلمه الرابعه، تحايلا أن يقول مافى «عبع»، وما يمتلىء به القلب وينفطر.

سألوه عن العشق : وهل عشق فى القرى يا سادة ؟

«ومعنى الكلام، أننى لما تولع قلبى بالعشق والغرام، بحب مليحة فى الكفر، اصبحت أن أتذلل لجمالها، وأن أتمتع بمحاسنها، وأن أتحمل منها المشاق والنكبات، والدواهى والبليتات، كما عادة المحبين ومذهب العاشقين، سيما اذا كان العاشق به ضرب من الافلاس، فهو أشد الاشتياق لمحبوبه بين الناس قال الشاعر مواليا :

عشقت ذليت حك الجوع جسمى حك

وصمت عامين لما صمت يوم الشك
وحق من له الجبال الراسيات ننذك
يستاهل العاشق المفلس طريحة صك

فالعاشق يا أهل الكفر يحتاج الى ثلاثة أمور : أن يكون أجرى من كلب، وأوزن من طير، وأذل من يهودى .. وعشق الفسقة على أقسام : عشق شفقة، وعشق نفقه، وعشق حدقة، وعشق علقه، فهى أربعة أقسام، نوردها على اخواننا المتاعيس بالكمال والتمام...»[٢٤]

هذه الطرفة ومثيلاتها مما تزخربه صفحات هذا العمل، يتشكل تواصلها مع بقايا ثقافة الشفاهية المتداولة، شرط أن تكون الطرفة حاملة ملموقف كوميدى أو ساخر، ولقيمة نموذجية هى مضرب المثل.

والأمر هنا لا يتعلق بمدى صدق هذه الطرائف، وانما بالحرى الى الوظيفة الجمالية والاجتماعية التى تؤديها «حتى يشتهر شرح هذا القصيد، من دمياط الى الصعيد، وأرجوا لا يخلو منه اقليم، ولا بلد من بلاد العبيد»[٢٥].

انها حالة خاصة لنوع أدبى أكثر رحابة، تشيع تسمية فى مصر بالأدب الساخر، يراوح ما بين التخييلى واللاتخييلى، الشعر والنثر، الصحافة والأدب والكتابة والمشافهة موتتمازج عبره غواية الضحك بشجن الدموع[٢٦].

* **اشكالية التجنيس :**

والأمر فى هذه ينعلق بحالة مكن الالتباس التجنيسى، قد يوقعنا فى حيرة تعيين شكله الابداعى، بسبب من تراوح انتسابه فى المدونة

المصرية بين «كتب المفاكهة بين الأصحاب»، والتراث الشعبى، والفنتازيا السوداء، والأدب الهامشى Paralitterature، والتاريخ الاجتماعى، جاحدا النظر إليه كنص متعذد الهوية، لايثير اهتمام المشتغلين بالفولكلور، ولايجذب غالبا انتباه النقاد زو المؤرخين .

على أن هذا الالبتاس لايطال فحسب تعيين حقله الجمالى أو المعرفى، بل يمتد ليشمل نوعه الأدبى .

إذ يمكن النظر إليه كتطوير حى للنوع الأدبى التقليدى المتمثل فى المقامة، كاوردت لدى التنوخى والمدائنى وأبى الدنيا والأزدى والهمذانى والحريرى، ولكن على صورة متجددة من الأسناد .

وفى المستطاع كذلك احالة مرجعيته إلى سيل المدونات فى أخبار الظراف والمتماجنين والمكدين والطفيليين، كما صيغت فى تضاعيف كتب الأخبار .

وقد يقترب مما يسميه الناقد الروسى ميخائيل باختين M. Bakh-tinne «الخطاب الكرنفالى»discours carnavalesqueوبخاصة مايتصل ببنية السرد وهددية اللغة وازدواجية القيم .

ويعرف باختين الكرنفال على أنه: «لغة كاملة، تتكون من الأشكال الرمزية الملموسة، ابتداء من الأفعال الجماعية الكبرى المعقدة، وانتهاء بالاشارات الكرنفالية القائمة بذاتها، وهذه اللغة تعبر بصورة تفاضلية، وبطريقة مفهومة إن جاز التعبير، مثل أى لغة، عن موقف من العالم، كرنفالى موحد ولكنه معقد، متغلغل فى كل صيغ هذه اللغة وهو أضافة بمثابة المشهد المسرحى الذى تقوم فيه علاقات

حرة، بعيدة عن الكلفة، ويرتبط بالتدنيس وبأشكال الابتذال المتصلة بالقوة الإنتاجية للأرض والجسد، وبصنوف المحاكاة الساخرة للأيديولوچيات المتسلطة»(٢٧) .

ولو طبقنا ملامح هذا التعريف على نص الشربيني، سوف نجد أن حيزا واسعاً من بنية السرد في هذا النص يدور في مدارات كرنڤالية: بنية صراع الفلاح على اللقمة وتمايله على المعايش، وبنية استبداد أصحاب السلطان وبنية التقاليد التي حكمت الفلاح المقهور.

أما تعددية الأصوات، فتتبدى في هذا النص عبر تحيه للغة الرسمية ومناقضتها بشكل من أشكال المحاكاة الساخرة Parodie، وعبر القناع الذي يتقنع به الشربيني (أبو شادوف)، وكذلك عبر التنوع الكلامي، الساعي إلى الافادة من العامية وتراكيبها، لاعطاء النص ظلالا إبداعية، تحمل نكهة مشاعبية تغني السرد، وتضفي عليه جمالية وواقعية، انفلاتا من سلطة القواعد والمعجمية، مع اهتمام مقابل بأنشطة الجزء السفلي من الجسد، تشي به تعبيرات عديدة (شمر لي وطاطي، قرط على بيض، أهرّ على روحي، ويبقى ظراطي، يقعد لها، أشبع كروشي، ابن فسا التيران، ابن خرا الحسه، قلوطه الزبلة ..)

كذلك تلعب ازدواجية القيم، كملمح كرنڤالي، دورها في نص الشربيني، رفضا للوجود داخل التراتبيات الاجتماعية والسياسية بين الأكابر والعوام: بين الباشوات العثمانين والأمراء المماليك والأوجقات العسكرية والمحتسبين وكبار التجار والأشراف والسادة من جهة،

وبين الفلاحين الأجراء والعمال والزقيق والأوباش والعربان من جهة أخرى .

وتجد هذه الأزدواجية «حيثيتها»، حين وضع الأدب الرسمى قواعده وضوابطه وممنوعاته على العمل، فحدد ما يتعلق بشروطه بحسب اختزالية بلاغية Reduction rhetorique تعينه فى اقامة تعارضات بين أدب النخبة وأدب الجماهير، استتباعا لترابيته جمالية وأخلاقية ناجزة (٢٨). ونعاود التساؤل: هل يبدو عمل الشربينى ضمن أحد هذه الفنون؟ زمر تراه بحسب أدوارد سعيد «نص مابعد روائى» Postnarrative، من كونه خضع لسيرورة خاصة، تطاولت الأدبية فيه إلى المعرفية؟(٢٩). ومع ذلك ورغمه، فللمسألة قرون أخرى يجدر الامساك بها، إذ لله يتعين النظر إلى هذا النص كشكل تعبيرى مميز، يتجاوز عتبة البحث المرصود لتحديد جنسيته ونوعيته، انطلاقاً من اختراقه الصفاء النوعى للحقول المعرفية والأجناس الأدبية المستقرة، ومن وقوفة على تخوم الحساسيات الابداعية، كمطقة تنافذ معقد، تجمع بين طياتها بنية نصية شمالة، تحوى الاثنوجرافيا والتاريخ والرواية، وتؤازر كل منها تقنيات بعينها تومىء إلى مرجعيتها، فتؤسس نسيج العمل وتشى بهويته. ومع أن الشربينى لم يقدم لنا فى نصه عملا اثنوجرافيا بالمعنى المتعارف، إلا أنه وصف مظاهر متعددة للحياة اليومية للفلاحين المصريين فى القرن السابع عشر، وبخاصة مايتصل بملابسهم وأطعمتهم ومرافقهم وأغانيهم .

نقتصر هنا على ما يذكره حول أطعمتهم، حين يتحدث عن

صنوفها (الكشك، المدمس، البيسار، القلقاس، الفتة، المش بالبصل، اللبن الحامض، أم الخلول، المشكشك، الخبز، الفول المشوى، الفطير، الملوخية، العدس، الدشيشة، الجبنة، الهيطلية، الويكة، الفجاج، المصبوبة، المفروكة، الفسيخ، الزغاليل، السمك، الكرشة، الترمس، المقيلى، الكنافة، الأرز المفلفل، المهلبية، القطايف...)، وطريقة طهوها، وكيفية استعمالها، والأدوات المستخدمة لذلك .

ويقسم الشربينى هذه الأطعمة قسمين : قسم يشتهيه أبو شادوف ويميل إليه، وآخر يشكو منه كالكشك، الذى يتكلم عن صنعته وكيفية اعداده: «يؤخذ القمح فيغسل ثم يغمر بالماء، ويرفع إلى النار حتى يلين ويغلظ الحب، ثم يجفف فى الشمس، ويصب عليه اللبن وشرش الحصير ويحرك، ثم يترك أياما، ثم يحرك ويوضع عليه اللبن، وهكذا حتى يختمر ويغلظ قوامه وتفوح منه رائحة الحموضة ثم يجفف، ويقطع أقراصا صغيرة، ويوضع فى الشمس حتى يجف تماما، فيؤخذ ويخزن إلى وقت طبخه»(٣٠).

كذلك يفرق بين طريقة إعداد صنف من الطعام فى الريف والحضر، فيورد أن كشك بلاد البحر هو الأجود، فيما شكشك الكفور شديد الحموضة حريق الطعم، وأن مدمس الحضر أطيب، لأنه مصنوع من فول نقى، يغمر بالماء الصافى، ويوضع فى قدور على النار حتى تزكو رائحته ويصير لونه كالذهب. أماالنوع الريفى، ففوله ردىء، وربما أخذته امرأة الفلاح من فرود البقرة، ويوضع فى اناء يقال له «البوشة» وتغمره بماء كدر من الترعة أو البركة، وتوضع

البوشة فى محماة الفرن المليئة بفضلات البهائم المجففة، وتسد عليها باب المحماة حتى الصباح ثم تخرج وقد امتزج الفول بالروائح الكريهة، وصار لونه إلى السواد، فيأكلونه بخبز الذرة اليابس أو خبز الشعير مع البصل أو الكرات (٣١) .

هذا عن الأثنوجرافيا فينص الشربينى، أما التاريخ فيه فلا يرتبط بما حدث، ولكن بابراز خاصية معنى ماحدث (٣٢) .

ذلك أن الواقعة التاريخية هنا ليست سوى مجرد حجة لتبيان رؤية الشربينى وتصوراته وقناعاته، بما يجيز القول أن النص يلتقى مع التاريخ ويفارقه فى الآن معا : يلتقى معه فى تفجير ذاكرة المهمشين، وشحنها بالتحريض، ويختلف معه فى البنية العامة التى تجعل النص يعيد بناء التاريخ، باعتبار أنه حقيقتان: مظهر ثابت، ومخبر متغير .

ومع الاثنوجرافيا والتاريخ، أو بالحرى فى التغام بهما، يتجلى فى نص الشربينى اسناد حكاى يتممه، عبر معماره الفنى وأسلوب تعاطيه مع وقائعه ومفرداته، قصد اخفاء طابع مضاعفة وتوسيع مثل هذا النص دلاليا وجماليا، كى تضيق الشقة بين ماهو نثر الحياة اليومية فى سجلاته الاثنوجرافية والتاريخية، وبين صوغه فى نسق سردى، يمتلك واقعيته وجماليته عبر غنى أشتغاله الحكائى .

على أن النص لا يقدم تقلياً خطياً قاراً لسرده، بل يحدث فيه، وبلا انقطاع، فوضى فى ترتيب وقائعه، حين يسترجعها فى مرة، ويستبقيها فى أخرى، وأحياناً يستشرفها ويتوقع حدوثها، ويحمل

على انتظارها. وسداً للثغرات التى يخلفها عدم القبض على خيط هذه الوقائع، يلجأ الشربينى إلى الحذف، بإخفاء تفاصيل جزئية وتعليق مجراها، أو التباطؤ بالنفاذ حتى إلى سم فسيفسائها، أو الوقت، بايراد نادرة تتفق مع تجليات الواقعة .

انظره إذْ يتوقف فجأة، فيورد هذه النادرة: «كان رجل قام من مقامه ولذل أحلامه، فأكل فصيلا ابن عامين، وصبر حتى ضحوه النهار، فأكل أربعين دجاجة محشية بالسمن البقرى، وشرب زقين من خمر، ونام فى الشمس فمات، فلقى الله شبعان سكران ريان دفيان»(٣٣) .

وهكذا فإن تنافذ المرجعية فى هذا النص بين الأثنوجرافيا والتاريخ والرواية، يتفق مع ما يذهب إليه باختين من: «ن الجنس الأدبى هو دوما نفس الجنس وآخر: جديد دائما، وقديم فى الآن معا، فهو يولد مرة ثانية، ويتجدد فى كل مرحلة من مراحل التطر الأدبى، وفى كل عمل فردى» (٣٤). لايدين الشربينى عصره وحده، بله كل عصور الظلم والاغطاط، وإن ارتدى قناعاً تنكريا يقدم عبره الفائت، الذى مضى منذ قرابة قرون ثلاثة، فى الحاضر، فبتعبير ادوارد سعيد : «إن استثارة الماضى هى من بين أكثر المخططات شيوعاً فى تأويلات الحاضر، ومماينفح مثل هذه المخططات بالحياة، ليس الخلاف على ما حدث فى الماضى، بل هو اللايقين مما إذا كان الماضى ماضيا فعلا، منتهيا ومختتما، أم لايزال مستمرا، ولكن فى أشكال قد تكون مختلفة»(٣٥) .

من هنا يسمح نص الشربينى بتقرير أن الذاكرة تتحدى النسيان، وأن الحال لم يتغير منذ عشره إلى الراهن، وإذ الليلة يا بدر كالبارحة، كأننا لا رحنا ولا جينا، فمازال مجتمع المشهد فى مصر المحروسة «سائدا، وإن استبدل الامبراطورية العثمانيةبأخرى أمريكية، ومابرح الفلاح يثيما فى عرض متواصل من الاكراهات، بما يمنح فرصة الوقوف على أن الاستلاب وجوه متعددة، وما عتم طعام البندر حالة اشتهاء دائم لمن يكابدون تحصيل لقمة القهر، وإن تغيرت مسمياته إلى كنتاكى، وويبمى، وماكدونالدز، وفروج تكا، وبيتزا هوت، وما انفك سالبى عرف الفلاح مترصدون فى شخوص وكلاء الصندوق (صندوق النقد الدولى) والبنك (بنك الإنشاء والتعمير) والمنظمة (منظمة التجارة الحرة).

فى أخريات العمر، عاد الشربينى إلى قريته، بعد زورة إلى الأرض المحمدية، ليجد قوما «وشوشوا» عليه عند الكشاف، فعزلوه عن شيخة الكفر، كان الشباب قدولى، والضحكة باتت عزيزة، وخلان العمر منهم من قضى ومنهم من ينتظر، ولقمة العيش أضحت شحيحة فى زمن تسلط فيه الملتزم والخطار، والمشد والخازندار، وليس من ولد يملأ القلب ويؤنس مابقى من عمر. ما أقسى أن يميل ميزان الدهر فى آخر الأيام.. آه.. وخرج سيدنا من قريته مرتحلا وحزينا إلى بلاد الله سعياً لرزق، وهناك على مشارفها اجتاحته الذكرى، وجرت على قلبه مجرى مسيل الدمع فى العيون، فأنشد يقول من فؤاد مبتول :

«قالت تغادر يا فتى

وتفارق الوجه الحسن

فأجبتها فى لوعة

والقلب يعلوه الشجن

هم المعيشة فرقت

بين الأحبة والوطن ..» (٣٦) .

الاحالات :

١- محمد عبد الغني حسن : الفلاح فى الأدب العربى› القاهرة، المكتبة الثقافية، العدد (١٢٨)، مارس ١٩٦٥، ص ١٤١.

٢- يراجع على سبيل المثال: أحمد أمين، قاموس العادات والتقاليد المصرية، تقديم وتعليق محمد الجوهرى، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩ ص ٢٧٨ .

٣- يوسف بن محمد الشربينى: هز القحوف فى شرح قصيد أبى شادوف، مصر المحمية، المطبعة الأميرية ببولاق، الجزء الأول، سنة ١٣٠٨ هجرية، ص ٧.

٤- المصدر نفسه، ص ١١.

٥- نفس المصدر، ص ١٣.

٦- نفسه، ص ٦ .

٧- عبد الرحيم عبد الرحمن عبد الرحيم: «دراسة نصية لكتاب هز القحوف فى شرح قصيد أبى شادوف» فى (فصول من تاريخ مصر الاقتصادى والاجتماعى فى العصر العثمانى) القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة (تاريخ المصريين)، رقم (٣٨)، ١٩٩٩٠، ص ٦٢ .

٨- بيترجران : الجذور الإسلامية للرأسمالية - مصر (١٧٦٠ - ١٨٤٠)، ترجمة محروس سليمان، مراجعة رؤوف عباس دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٣، ص ص ٨٠ - ٨١ .

٩- محمود عودة : «إبداع الفلاح المصرى فى التهرب من التعسف السياسى والبيروقراطى - أنماط تاريخية من التحايل»، من أعمال (ندوة الإبداعية فى المجتمع العربى)، مدريد، الجمعية الغربية لعلم الاجتماع، ١٩٩٠، ص ٥ .

١٠- عبد الرحيم عبد الرحمن عبد الرحيم، مرجع سابق، ص٤٢.

١١- يوسف بن محمد الشربينى، مصدر سابق، ص ٤٣.

١٢- المصدر نفسه، ص ٤٥ .

١٣- نفسه ، ص ٤٧ .

١٤- روبير مانتران (اشراف): تاريخ الدولة العثمانية، الجزء الثانى، ترجمة بشير السباعى، القاهر، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٣، ص ٨٣.

(١٥) كمال المنوفى: الثقافة السياسية للفلاحين المصريين - تحليل نظرى ودراسة ميدانية فى قرية مصرية، بيروت، دار ابن خلدون، ١٩٨٠، ص٧ .

١٦- يوسف بن محمد الشربينى، مصدر سابق ، ص ٤.

١٧- المصدر نفسه ، ص ٥

١٨- يوسف بن محمد الشربينى : هز القحوف فى شرح قصيد أبى شادوف ، الجزء الثانى، ص ٩٠.

١٩- المصدر نفسه.

٢٠- أبو القاسم بن على الحريرى : مقامات الحريرى، بيروت، دار صادر، ١٩٦٥، ص٧.

٢١- يوسف بن محمد الشربينى ، المصدر نفسه ، الجزء الزول، ص٢.

٢٢- Blumenberg, H. : Paradigm of a Metaphor for Existence, trnaslatted by S. Rendall, Cambridge, Massachusetts, 1997, p.91.

٢٣- يوسف بن محمد الشربينى، المصدر السابق، ص٣

٢٤- نفس المصدر، ص ٢١.

٢٥- نفسه، ص٢.

٢٦- صدرت بيبلوجرافيا ونصوص مختارة لكتاب الأدب الساخر فى مصر وأعمالهم ، يراجع :

* سيد صديق عبد الفتاح : حياة وأعمال شعراء الأدب الساخر، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، ١٩٩٢.

* سيد صديق عبد الفتاح : تراجم وآثار الفكر الساخر، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، ١٩٩٣.

٢٧- ميخائيل باختين : شعرية دوستويفسكى، ترجمة جميل نصيف التكيتى، مراجعة حياة شرارة ، الدار البيضاء وبغداد، دار توبقال، ودار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦، صص ١٧٨-١٨٥.

٢٨- يميز المستعرب الايطالى بيير كاكيا P. Cachia بين الأدب الشعبى والأدب الرسمى فى مصر، انطلاقا من معيار تقييم الجمهور الذى يتوجه إليه العمل، لا بمعيار اللغة أو الشكل أو صفة المؤلف : يراجع :

Cachiam p. : Popular Narrative Ballads of Modern Egypt, Oxford, Clarendon press, 1989, p.89.

٢٩- Said, E. : Beginings - Intention and Method, London, Granta Books,

1989, p. 152.

٣٠- يوسف بن محمد الشربيني، مصدر سابق، ص ٧٨.

٣١- المصدر نفسه، ص ٧٩.

٣٢- حول معنى التاريخ، يراجع :

Berkhofer, R. : "The Challenge of poetyics to normal historical practice" in K. jenkins (ed.), The postmodern History Reader, London - New York, Routledge and kegan paul, 1997, pp. 149-155.

٣٣- يوسف بن محمد الشربيني، مصدر سابق، ص٨٤.

٣٤- Bakhtine, M. Esthetique et thearie du Roman, Paris, Seuil, 1984, p. 151.

٣٥- ادوارد سعيد : الثقافة والامبريالية ، نقله إلى العربية وقدم له كمال أبو ديب، بيروت ، دار الآداب، ١٩٩٧، ص ٧٥.

٣٦- يوسف بن محمد الشربيني: مصدر سابق، ص٩١.

ملحق قصيدة أبى شادوف(•)

يقـــول أبو شـــادوف من عظم مـــا شكى

من القـــمل جـــســـمـــه مـــا يضـــال نحـيف

أنا القـــمل والصـــبـــان فى طوق جـــبـــتى

شـــبـــيـــه النخـــالة يجـــرفـــوه جـــريف

ولا ضـــرنى إلا ابن عـــمـى مـــحليـــبـــة

يـوم تجى الـوجـــبـــه على يحـــيف

وأيشـم منـه ابـن أخـــوه خنـافـــر

يقـــرط على بيـــضي يخليـــه ليف

ومن نزلة الكشـــاف شـــابت عـــوارضى

وصـــار لقلبى لوعـــة ورجـــيف

ويم يجى الديوان تبطل مـــفـــاصلى

وأهرعلى روحى من التـــخـــويف

وأهرب حـــدا النسـوان وألتف بالعـــبـا

ويبـــقي ظراطى شـــبـــه طبل عنيف

ويا دوب عـــمـــرى في الخـــراج وهمـــه

تقـــضى ولا لى فى الحـــصـــاد سـعـيف

ويوم تجى العـــونة على الناس فى البلد

تخـــبـــيننى في الفـــرن أم وطيف

ولا هــدنــى مــن بــعـــــــــد هــاد وهــاده

ســــوى الكشك لما يســـتـــحق غـــريف

ولا شـــاقنـى إلا المدمس وريحــــتـــــو

عــــلا من جــتــو جــفنه بنص رغــيف

عــلا من رأي البــســار فى الجــرن جــالوا

ويدعس ولو كـــان بـالقلنج ضــعــيف

على من قـــشع جـــفنه بليلة مـــلانة

ولو كـــــانت بلا قلقــــاس يا دنديف

على من جــتــو قـصـعـه وهو بيــحــرت

ويقـــصـــد يجــرف للحنك تجـــريف

على من دهس بالعــزم فى المش بالبــصل

ولو كـــــان بالكرات كـــــان ظريف

على من شــرب مـــتـــر دحـــلان مطنبـــر

من اللبن الحـــــامض يرف رفـــــيف

على من جـــتـــــوا أم الخلول لداره

ويعـــــزم على أهل البلد ويضـــــيف

أنا ان شــفت عندى يوم طاجن مــشكشك

فــهــذاك يوم البــسط والتــقـصــيف

مـــتى أنظر الخـــبـــز في الدار عندنا

وأندف منـهـــا بالعــــويش نديف

مـــتى أنظر الفـــول المشــيـــوى بفـــرننا

ولفوا بقشروا والعروق لفيف

متى أنظر ان طحن الطحين وجبتوا

ويطط لى منه فطير رهيف

أيا مطيب الجليان والعدس لذا استوى

وشرش بصلب حولو وميت رغيف

يا محسن الخبز المقمر على الندى

فوقو من السرسوس حلب نضيف

على من ملا محفه جبينه طرية

وراح ورا الجاموس يرعى النيف

على من قشع لقانه أمو ملانة

من الهيطلية اللى لها ترصيف

وأقعد لها بالعزم فى رايق الضحى

وأسحب لها مصبوية أم وطيف

ألا ياترى أشحا لالبن بعد غلوه

ولو كان بالخبز السخين رديف

ألا يا ترى أشحال مفروكة اللبن

على زلطها قلبى يرف رفيف

أنا ان شفت لقانة ابن عمى مخيمر

مليتلو من التفتيت ملو طفيف

قشرته جميعه ما تركت بقيته

لغيرى ولا عندى بدا توقيف

أنا خـــاطرى أكلة فـــســـيخ على الندى
أظل عليـــهـــا باكـــيـــا وأســـيف
على من نظر فى فـــرن داروا طواجن
زغـــاليل من برج ابن آبو شنيف
وفطر فطاير من طحين ابن عـــمـــه
ويقـعـد لهـا قـعـدة غلام خسيف
على من نضـر طاجن سمك فى فـرينه
ولو كـــان ياخـــوانى بلا تنضـــيف
عل يمن رأى فى التل كـــشـــر ملقح
ومن فـــوقـــه الدبان يعف عـفـيف
دنا ان شـفـتـه خـدتو بحـالو سلقـتـه
وكلتـــوا بتلفـــوا مـــا أرى تقنيف
أنا ان عـــشت لا روح المدينة واشـــبع
كـــروش ولو انى أمـــوت كـــفـــيف
وآخـــذ من غـــزل العـــجـــوز وأبيـــعـــه
واكل بحـــتـــوا يابن بنت عـــريف
واســـرق من الجـــامع زرابين عـــدة
وآكل بهـــا من شـــهـــوتى فى الريف
واشـــبع من التـــرمس وآكل مـــقـــيلى
وألفـــوا بقـــشـــروا مـــا ارى توقـــيف
وآخـــد لى لبـــدة وكـــر مـــشنيـــر وانزل

كـــمـــا لاكلب عند ابن أبو جـــفنيف

ويجلس بجنبى ابن جـــرو وكل خـــرة

وابن كل الصك النضـــيف وضـــيف

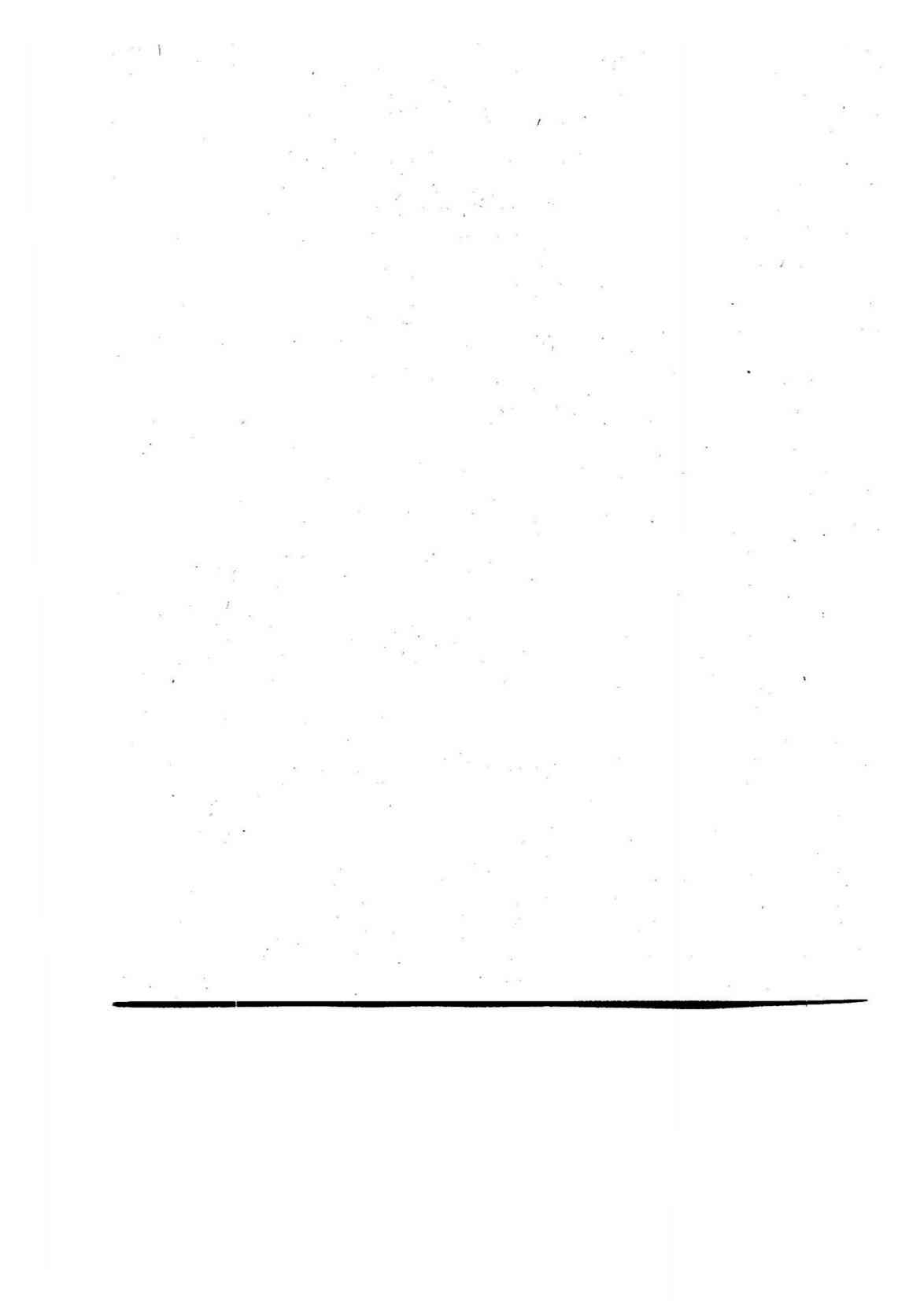
وابن فـسـا الثـيـران وابن خـرا الحـسـا

وقـلـوط الـزيـلـة وابـن كـنـيـف

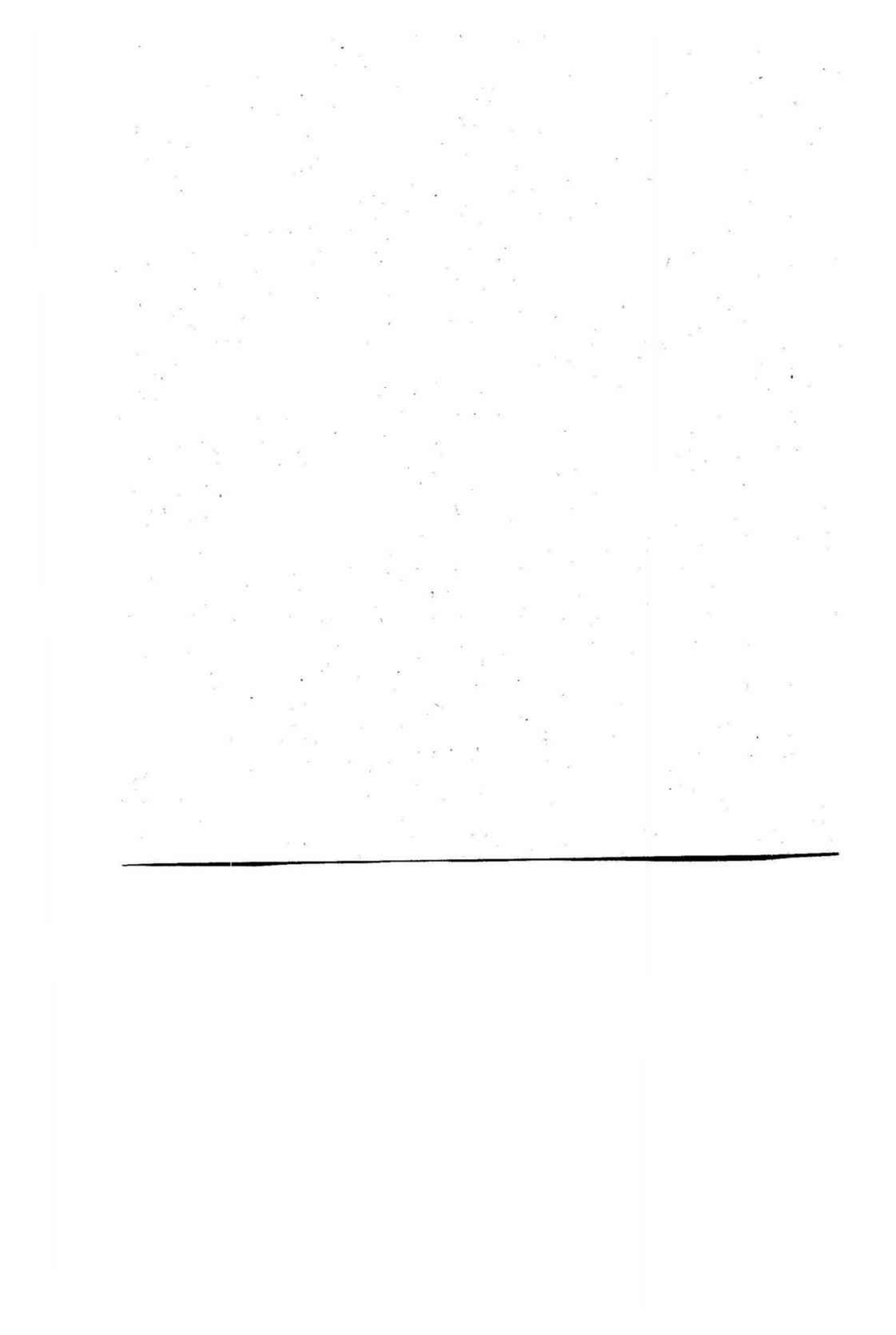
واخـتم قـصـيـدى بالصـلاة علي النبى

نبي عـــربى مكى شـــريف عـــفـــيف

* نورد هنا النص الكامل لهذا القصيد، ويقع فى أربعة وأربعين بيتا، قدمه الشربينى موزعا علي صفحات الجزء الثانى من مؤلفه ، وكان يشير إلى كل بيت منه بحرف (ص) أي النص، ثم يشرحه بوضع حرف (شش) أمام كلامه. وقد قسمه عبد الرحيم عبد الرحمن إلى أقسام ثلاثة بحسب الموضوع : القسم الأول يحوى شكوى الفلاح، والثانى حول الأطعمة التى يحبها، والثالث زيارة المدينة.



المحور الثانى



النكتة ..وأخواتها

فنون الإضحاك من شفيق المصرى .. لأحمد رجب

حزين عمر

فن النكتة من أكثر الفنون رواجا، وهناك نوع آخر شبيه به فى بساطته وسرعة وقعه، لكنه انقرض تقريبا هذا الزمان، ذلك هو ما يسمى (بالقافية) التى كان ملعبها الرئيس هو المصاطب وجلسات «الجوزة» وهى أيام انقطعت عنا وانقطعنا عنها، وهى تميل وإلى يذوق غير المثقفين أكثر من اقترابها من الذوق المثقف، ومن أمثلة هذه القافية:

- لما تخش بيتكو..
- إشمعنى؟!
- يبقى فيه تيس!!

فهى تقتضى وجود اثنين: متحدث أساسى وآخر يقول لفظة: إشمعنى، كأنه (سنيد) أو كومبارس فى المسرح!! وقد يتبادلان الأدوار، وهو غالبا ما يحدث، أما إذا لم تنطلق لفظة (إشمعنى) هذه فسوف تختنق القافية، ولن تكتمل.. فما هى - إذن - حكاية (إشمعنى) هذه من المنظور اللغوى؟!... هى عبارة ليست كلمة، وهى كاملة (أى

شىء يعنى؟!)

فتحولَت إلى (أيش يعنى) فحذفت الهمزة من (شىء) ثم تطورت إلى (إيش معنى) وأضغمت اللفظتان مع نقل الهمزة المفتوحة إلى مكسورة لتتناسب مع الياء فى (أيش) ..إنه مجرد (نحت لغوى) على الرغم من ظن كثيرين أنها بغير معنى وغير فصيحة.

وفى النصف الأول من هذا القرن ازدهر فن (الحلمنتيش)... ذلك النوع من الكلام الموزون المقفى، الذى (ينتش) المعنى الأصلى من قصائد عربية مشهورة ، ثم يحرفه ليسقطه على الواقع الراهن: ساخرا من عظمة الشعر القديم - تلميحا - ومن حقارة الزمن الراهن تصريحا: واللغة فيه مزج من الفصحى والعامية، فتبدو (مرقعة) كثياب المهرجين فتثير الضحك وربما الحزن معه.

وربما بدأت ملامح (الحلمنتيش) تتجمع منذ تدهور الشعر العربى بعد الدولة الفاطمية ، وتدنى اللغة لتدنى مستويات التعليم، والكاتبين بها... فسار هذا التدنى فى اتجاهين: الزجل ، الذى هو شعر ضل الطريق فليس غريبا أن نرى الغالبية الغالبة ممن يمارسون الحلمنتيش من الزجالين، مثل : حسين شفيق المصرى ، طه محمد حراز، عبد الله أحمد عبد الله وبيرم التونسى وغيرهم.

وقد صاغ حسين شفيق المصرى سبع (مشعلقات) حلمنتيشية فى معارضة المعلقات السبع... وشاعت المشعلقات شيوع المعلقات حينذاك ، لكن مشعلقاته لم تكتب بماء الذهب وتعلق على أستار الكعبة، بل كانت «تنقش بماء الفسيخ وتعلق على دورات المياه!!

قال معارضا طرفة بن العبد فى معلقته التى مطلعها:

لخولة أطــلال ببرقة ثهمـد

تلوح كباقى الوشم فى ظاهر اليد

قال المصرى:

لزينب دكان بحــــارة منجــد

تلوح بها أقفاص عيش مقدد

وقوفا بها صحبى على هزارها

يقولون: لا تقطع هزارك واقعد

أنا الرجل الساهى الذى تعرفونه

حويط ، كجن العطفة المتلبد

فمالى أرانى وابن عمى مصطفى

متى أدن منها ينأ عنها ويبعد

يقول وقد ألقى الرغيف وسابنى:

ألست ترى زوجها عويس بن أحمد

فلما تناغشنا الغداة وهزرت

معانا، وأعطتنا بارولا بموعد

رأت زوجها يدنو فغطت «بزازها»

بشال طويل كالملاية أسود

وقالت: يالهوى جتكم نيله امشوا من هنا

أفندية إيه دول؟ جوزى شايف دا شىء ردى

فأقبل زوج البنت يلعن أمها

ويسعى إلينا بالمداس المهربد

فلا خير فى خبص ترى الضرب بعده

ولا هاجم يأتيك بعد الترصد

ستبدى لك الأيام ما كنت جاهلا

ويأتيك «بالمركوب» من لم تهدد

وغير المعارضات هذه يقدم الحلمنتيشى معالجات لشكلاتنا الفردية أو الجماعية الحديثة.. قال طه محمد حراز فى مجلة البعكوكة القديمة:

ذهبت إلى الجزار يوما لفرجة

على ما يسمى من البهائم ضانى

فكبرت للجزار حين رأيته

وكبر بالساطور حين رآنى

وقلت له: ما اسم البتاعة هذه

أتلك التى تدعى لحوم صوانى؟

فزغزغ بالسكين جنبى وقال لى

ستدفع أجرا إن وقفت كمانى

فأطلقت ساقى للرياح لأننى

وجدت ضمان العمر فى الزوغان!!(١)

وربما يتساءل الباحث فى هذا المجال: أين ذهب هذا النوع من الكتابة التى تخفف عنا حين نقرأها الآن فى أزمتنا العميقة العريقة

المستعصية التى تجنب كل يوم طابورا من الأزمات ؟! نقول ـ حسب تصورنا ـ إن الإعلام الحديث غير كثيرا من الثوابت وقلب كثيرا من الأصول.. فالإعلام الحديث ـ وخاصة الإذاعة المسموعة والمرئية ـ اتخذ من الصياغة الدرامية إناء تصب فيه المضحك والمحزن من الفنون ، فتراجع من هذه الفنون ما يخلو ولا يقوم على الحدث المتشابك المتطور ـ أى البناء الدرامى ـ ومن هذا الذى تراجع فن الشعر ، لأنه لا يغنى كثيرا ، لعجز الأصوات الحالية عن أدائه وعجز الملحنين وأشباه الملحنين عن التعامل معه، وتراجع الزجل والحلمنتيشى وكثير من الأشكال التقليدية للضحك... لكن النكتة بالذات تساير وسائل التوصيل الحديثة من خلال أشرطة الكاسيت التى ينشرها فيها أمثال فكرى الجيزاوى وخلفائه... كما تقدمت فنون ضحك راقية أخرى كفن الكاريكاتير الذى يجمع بين النكتة والرسم ويفهمه كل طبقات المجتمع.

ومع الفنون الصحفية والإذاعية سماعا ورؤية تتضح معالم فن ضاحك قديم جديد، هو ما يمكن أن نسميه (القصة الضاحكة) .. ومصطلح (القصة) هذا نقوله مجازا ، فليس شرطا أن يقوم على بناء القصة بالمعنى النقدى الحديث.. لكن فيه حدثا وأشخاصا ، وربما الزمان، ويصيب فى هذا ما يصيب من الضحك. وقد تجىء القصة كلها نثرا، أو يغلب عليها الشعر أو تجمع بين هذا وذاك.

تتدرج مثل هذه القصص ـ من ناحية الحجم والبناء ـ من حكاية بسيطة تنتهى بضحكة إلى شىء أقرب ما يكون للقصة القصيرة

بمفاهيم هذا الزمن: سئل أحد الظرفاء: إلى أين؟ قال: إلى السوق لأشترى حمارا، فقيل له: قل إن شاء الله، قال: وماوجه الاستثناء؟! الدراهم في جيبي والحمير في السوق!! فلما ذهب سرقت منه الدراهم، فعاد حزينا، فقيل له: ماذا فعلت: قال: سرقت الدراهم إن شاء الله!!

ثم تميل الحكاية إلى بعض التركيب، فنرى نمطا منها في كتاب (الشاعر عبد الحميد الديب... حياته وفنه) حيث كان الديب بصحبة صديقه الدكتور عبد الرحمن عثمان فى زيارة إلى منزل المرحوم طاهر حزين الذى كان يعجبه شعره، فراعه أن يراه فى ملابس رثة، وحذاء متهرئ بال، فخلع عليه بذلة جديدة وحذاء جديدا لامعا، وصباح اليوم التالى قدم الشاعر بهذه الهيئة الجديدة الفخمة متباها فى مشيته، أنفا فى تعامله مع أصدقائه، واضعا رجلا فوق رجل، حتى يكاد حذاؤه أن يلامس وجوههم، كأنه ينتقم من حالته السابقة بإخفاء حذائه الممزق تحت الكرسي... ثم انفجر ضاحكا لهذه الحالة التمثيلية التى رسمها. وأنشأ يقول:

نعل تعالى عن الإكبار والعظم

توج به الرأس لا تلبسه فى القدم

لو كان فى رجل (موسى) يوم موعده

لكان أقدس من واد ومن علم

فى هذا المستوى من بساطة تركيب الحكاية - أو القصة - يقال إن أينشتين كان لا يستغنى أبدا عن نظارته.. وذهب ذات مرة إلى

أحد المطاعم، واكتشف هناك أن نظارته ليست معه، فلما أتاه الجرسون بقائمة الطعام ليقرأها ويختار منها، ما يريد، طلب منه اينشتين أن يقرأها له فاعتذر الجرسون قائلا: إننى آسف ياسيدى، فأنا أمي جاهل مثلك!!

والنسيان عند أينشتين لم يكن يقتصر على نظارته الطبية التى تقوده فقط، بل قد ينسى طعامه نفسه .. وقد دعا صديقا له ليتناول الغداء معه، وبعد إعداده الطعام وضعه على المائدة ، ثم دخل إلى معمله حتي يحين موعد حضور صديقه الذي كان يحمل مفتاحا لبيت اينشتين ، فحضر، وانتظر طويلا خروج العالم من المعمل فلم يخرج ، ولم يرد الصديق أن يقطع عليه أبحاثه فأكل وشرب وانصرف.. وعندما خرج أينشتين من معمله ناسيا أنه قد دعا صديقه للغداء معه، وجد بعض الأطباق فارغة، فصاح قائلا: ياإلهى .. لقد تناولت غدائى، وأعود الآن لتناوله مرة أخرى!!

فإذا نرى من مثل هذه القصص الضاحكة لوعدنا للخلف عدة قرون لننظر فى تراثنا العربى؟! يمكن أن بشارا قدم إلى بعض أصدقائه يوما مغتما ، فقالوا له : مالك مغتم؟! مات حمارى فرأيته فى النوم ، فقلت له: لم مت؟! ألم أكن أحسن إليك؟! قال:

سيدى خذ بى أتانا — عند باب الأصفهانى
تيمتنى ببنان — وبدل قد شجانى
تيمتنى يوم رحنا — بثنياها الحسان
وبغنج ودلال — سل جسمى وبرانى

ولها خــد أســيل　　　مثل خد الشيفران

فلذا مت ولو عشت　　　إذا طال هوانى

فقيل له: الشيفران؟! قال: ما يدرينى!! هذا غريب الحمار، فإذا لقيته فاسأله:

فهذا حب حميرى رومانسى لا يقل عن حب قيس بن الملوح الذى جن بليلى راعية الغنم التى كانت تجرى بين الصخور حافية، وشقوق رجليها تختفى فيها الثعابين !! لكن - رغم ذلك - حب الحماركان أصدق من حب قيس لأن الحمار مات - رحمه الله - فكان شهيد الحب ، ولم يكن مجنون الحب فقط!!

وهى حكاية من أبسط ما يصوغه الخيال العادى.. فبشار بن برد تخيل لو أن حمارا أحب أتانا ومات بها عشقا.. ثم نسج هذه الأبيات ، وقدمها فى «لفافة» مشوقة

ثم تميل القصة التراثية الضاحكة إلى شىء من التركيب من خلال هذه الأحداث: كان القاضى أبوالقاسم التنوخى «نائما فى أحد الأيام فاجتاز واحدا غث وأزعجه مما يصيح: شراك النعال، شراك النعال، فقال لغلامه: اجمع كل نعل فى البيت وأعطها لهذا يصلحها ويشتغل بها حتى لانسمع مرة ثانية صوته المزعج، ثم نام، وأصلحها الإسكافى واشتغل بها إلى آخر النهار ومضى لشأنه. فلما كان فى اليوم الثانى فعل كما فعل فى المرة الأولى فلم يدعه ينام. فقال للغلام: أدخله،فأدخله ، فقال له: .. أمس أصلحت كل نعل عندنا، واليوم تصيح على بابنا، هل بلغك أننا نتصافح بالنعال ونقطعها؟! قفاه،

قفاه، فقال: ياسيدى أتوب ولا أعود أدخل إلى هذا الدرب أبدا(٢) .

ثم تبرز اللحظة القصيرة كعنصر من عناصر القصة الحديثة فى حكاية الحطيئة حينما حضرته الوفاة ،واجتمع إليه قومه، فقالوا: يأبا مليكة ، أوص، فقال: ويل لك من رواية السوء، قالوا: أوص رحمك الله يا حطيئة ، ألك حاجة؟! قال: لا والله ولكن أجزع على المديح الجيد يمدح به من ليس أهلا له، قالوا: فمن أشعر الناس؟ فأومأ بيده إلى فمه وقال: هذا الحجير إذا طمع فى خير، واستعبر باكيا فقالوا له: قل لا إله إلا الله، وقالوا له: ماتقول فى عبيدك وإمائك؟ فقال: هم عبيد قن، ما عاقب الليل والنهار، قالوا : فوص للفقراء بشىء قال: أوصيهم بالإلحاح فى المسألة ، فإنها تجارة لا تبور وانت المسئول أضيق، قالوا: ليس هكذا قضى الله ـ عز وجل ـ لهن ، قال: لكنى هكذا قضيت قالوا: فما توصى لليتامى؟ قال: كلوا أموالهم . قالوا: فهل شىء تعهد فيه غير هذا ؟ قال: نعم، تحملوننى على أتان (٣) وتتركونى راكبها حتى أموت فإن الكريم لا يموت على فراشى والأتان مركب لم يمت عليه كريم قط. فحملوه على أتان وجعلوا يذهبون به ويجيئون عليها حتى مات وهو يقول:

لا أحد ألأم من حطيه   هجا بنيه وهجا المريه

من لومه مات على فريه(٤)

هنا اللحظة المكثفة الحرجة : لحظة خروج الروح، ومع ذلك نرى أبعاد شخصية البطل واضحة تلخص حياته كلها بما فيها من طمع وبخل وبذاءة لسان، ونرى فيها جانبا مضيئا أيضا حينما ساوى فى

الميراث بين الفتاة والصبى فأقر مبدأ سبق به زمانه بأكثر من ألف عام. ونرى فى هذه القصة (بطولة حيوانية) أيضا هى الأتان التى تختتم بها القصة، فتكون آخر ما يشاهد هذا المتلقى لهذا الحدث.

هذا هو تراث نوع من المضحكات (الطرفه الضاحكه) .. فماذا عن حديثه لدينا كعرب؟.. إن النية - فى القديم - لم تكن مبيتة لصياغة هذا النوع من الإضحاك بطريقة بذاتها.. أما فى زمننا الحديث فقد أضحت هذه النية قائمة، وسجل بعض الكتاب من أجيال عديدة قصصا ضاحكة - ومرة أخرى نطلق مصطلح القصة مع بعض المرونة - من هؤلاء : محمدعفيفى ، محمود السعدنى، إميل حبيبى،وأصغر هذه السلسلة : مجدى صابر... قدموا لنا - غالبا - قصصا سريعة، وأحيانا روايات طويلة كرواية (المتشائل) لإميل حبيبى و (عريس فتكات) لمجدى صابر... وللرواية هذه مكان بين الدراسات النقدية أفسح من مكانها هنا.

فماذا عن الحكاية أوالقصة القصيرة الضاحكة؟ كتب محمود السعدنى يقول: مازلت أذكر كل شىء كأنما حدث بالأمس! كتاب الشيخ محمد وتلاميذه الفقراء... أتعس تلاميذ على وجه الأرض ، جلابيب وشباشب وجزم برقبة وألواح اردواز ، وأصابع طباشير ، وفى جيوب بعضهم ملاليم. والشيخ محمد قصير كأنه تلميذ نسيه أهله فشاب شعر رأسه، مقوس تماما كأنه حدوة حصان انبرت من كثرة الاستعمال، ليس له بيت فهو ينام فى المدرسة ويسهر الليل بطوله فى قهوة السروجى يلعب الكوتشينة وهو دائما يخسر، وهو

دائما يغادر القهوة آخر الليل يترنح ويلعن سنسفيل جدود الذين غلبوه... ولكنه - رغم ذلك - كان شديد الحرص على شيئين اثنين فى الحياة ولا شىء أكثر، طابور الصباح فى المدرسة وسط التلاميذ المهربدين المعمصين المرتعشين من البرد والجوع ويصرخ معهم بصوته المسلوخ: مصر العزيزة لى وطن... وهى الحمى وهى السكن. ثم وقوفه عند الباب أول كل شهر يجمع مصاريف الدراسة وفي يده خرزانة لهلوبة، المصاريف خمسة قروش صاغ، وياويل الذى يحضر أول الشهر وليس معه شىء اللهلوبة إذن هى أسلوب التفاهم الوحيد ! وكنت والحق يقال أنيقا وسط المجموعة ، جلبابى مخطط ، وحذائى برقبة، ومعى لوح اردواز وفى جيبى مليم، وأحيانا مليمان! وكما كان الشيخ مواظبا على الوقوف بالباب أول كل شهر ، كنت أنا الآخر مواظبا على دفع الخمسة قروش.. ولم يكن ثمة تعليم ولا ثمة دراسة: مصر العزيزة لى وطن.. وهى الحمى وهى السكن، وخطبة منبرية عن محمد على باشا الكبير ، وكان الله بالسر «عليم» وكان يمكن أن تمضى الحياة فى كتاب الشيخ محمد هانئة ولذيذة، كما هى دائما لولا صدقى باشا، ورغم أنى طفل فى السادسة، وفى كتاب الشيخ محمد، إلا أن السياسة - قاتلها الله - تتدخل أحيانا لتفسد حياة الصغار : صدقى باشا طردوه من الوزارة فى عام ١٩٣٣، وهبت مصر كلها تهتف بسقوطه، وتهتف لسقوطه. ومرت مظاهرة من أمام مدرسة الشيخ محمد، وخرج التلاميذ يتفرجون على المظاهرة، وبقيت وحدى أرسم على لوح الاردواز جملا بثلاث «رجول» وفجأة شعرت

بمغص شديد فى بطنى، فجلست وسط الحجرة وقضيت حاجتى فى هدوء شديد وفى« بهجة أشد! ثم نهضت مرتاحا وعدت إلى لوح الاردواز أرسم جملا بثلاث «رجول» وبعد قليل عاد التلاميذ وعاد الشيخ محمد، وبدأ كل شئ يأخذ مجراه ولكن الشيخ محمد توقف فجأة ، وأمسك أنفه وصاح صيحة مروعة وكأنه طارق بن زياد:

ـ فيه كلب ميت فى الفصل.

وركع الشيخ محمد على الأرض، وراح يتشمم هنا وهناك، ولأنه ضعيف البصر فقد راح يتحسس الأرض بأصابعه، وفجأة غاصت يده فى شئ طرى، فلما رفع يده إلى وجهه صاح مرة أخرى ويده مرفوعة إلى أعلى منعاصة ومعكوكة:

ـ مين اللى عمل دى ياولاد الكلب.

وخيم صمت رهيب على الفصل فلم يتكلم أحد، وأعاد الشيخ محمد صيحته وكررها أكثر من مرة ثم وقف فى هدوء شديد، ومسح يده فى جبته، وقال فى منتهى الوقار:

ـ الصدق منجى.. اللى عمل دى يقول وأنا مسامحه وصدقت الشيخ فرفعت إصبعى فخورا كأنى «غزيت عكة» وقبل أن يصل إاصبعى إلى رأسى كانت عصا الشيخ محمد تسلخ جلد وشى بالعرض والطول ولم أحتمل كل ذلك فخرجت من كتاب الشيخ محمد أجرى إلى بيتى وأقسمت وأنا أجرى وألهث ألا أقول الصدق!!(٥).

ونأمل ألا يكون الأستاذ السعدنى قد بر بقسمه هذا!!

وقد يقول قائل: هذه قصة قصيرة شحما ولحما، لكنا نراها

مقطعا من سيرة ذاتية.. فهى - رغم ما فيها - من لحظة سريعة، وشخوص ، ومرتكز للأحداث .. فهى مسترخية العبارات ، متعددة الجزئيات التى يمكن الاستغناء عنها - لو كانت قصة - فبينها وبين القصة القصيرة خطوة سواء أطالت أم قصرت.

وقد برز فن من فنون الضحك يشبه القصص هذه فى القضايا والموضوعات الساخنة التي يتناولها ، لكنه يختلف عنها جذريا فى (الحجم) : ذلك هو ما يكتبه أحمد رجب فى جريدة (الأخبار) وأصبح به معروفا على مدى عدة سنوات تحت عنوان (نص كلمة).. وهو يعتمد فى بنائه لهذا الفن على التبرير غير المتوقع، وإقامة علاقات بين النتائج والمسببات غير منطقية.. ثم إنه لا يتجاوز فى مساحته خمسة أسطر غالبا... وهو من ناحية الحجم هذا يتداخل مع تعليقات الكاريكاتير التى تتسم بأنها معبأة بطعم لاذع يضحك ويترك مرارة فى الفم، ويدفع للتفكير مع هذا جميعاوليس لهذا الفن المركز سوابق مستقرة محددة الملامح تجعلنا يمكن أن نلحق بها، وإنما أقرب تسمية من المقنع إطلاقها عليه هى:

(الومضة الصحفية الضاحكة)

لا نتحدث عن المشاركة القائمة بينه وبين مصطفى حسين على مدى عشرات السنين، وكان قد عقدها بينهما مصطفى أمين لإنتاج عمل فني صحفى ساخر فريد هو الكاريكاتير بصحيفة الاخبار وبأخبار اليوم... إنما نقصد إلى ومضاته الموقعة باسمه وحده، وهى تقع فى قسمين هما: (نصف كلمة) بالأخبار و(فهامة أحمد رجب)

بأخبار اليوم..والعملان يقومان على المفارقة فى الحياة السياسية والاقتصادية وفي علاقات الدول، ولا يكاد ينفصم فيها السياسى عن الاجتماعى عن الاقتصادى .. ثم يعمد إلى اختيار مواقف بعينها تشغل أكبر عدد من البشر، ويسعى إلى هدم «التابو» وخاصة فى مجال السياسة ، فكم كنا نجد عاطف صدقى ووزراءه والمحافظين وكذلك رئيس الحكومة الحالية ورموزها موضوعات دائمة لتناوله بجرأة قد تستفز بعض هؤلاء..

يتم تناول أحمد رجب كذلك فى ومضاته الصحفية هذه ببساطة اللغة الفصحى إلى جد المزج بينها وبين ما تفتق عنه ذهن العامة من مصطلحات جديدة وغريبة مثل «اللحلوح» والملطوش أى الجنيه المصرى!! ولسنا نقيم مثل هذا الاستعمال اللغوى مادمنا بصدد تعويل الكاتب على الجذب الجماهيرى لتأكيد القيم الفنية والفكرية.

والفارق بين (نصف كلمة) و(الفهامة) هو فارق الحجم لا الكيف، فالنمط الأول يخلو من التفسير والتفسيل والإلحاح فى نقل المعانى.. ومجمل ما يقال فى هذا السياق أن هذه الومضات الصحفية تحزن وتسر معا، وتثير شماتة المظلومين المقهورين فى ظلمة القاهرين، وتفجر أصحاب السلطان الغاشم بالحنق على أحمد رجب وما يمثله ومن يمثلهم... وهذا هو دور السخرية على مدى تاريخ عطائها فى مصر ولدى الشعب العربى بعامة.

وإليك نموذج من (نصف كلمة) قال فيه: (تقول الباحثة الاجتماعية داليا سويلم إننا أطلقنا على الجنيه المصرى عدة أسماء مثل

الملطوش ، حيث يلطشه من الجيوب جشع التجار، والزغلول لأنه يطير من الجيوب بسرعة، واللحلوح لأنه يلحلح الموظف فيسرع بتسهيل الأمور، فماذا تسميه الآن بعدما جرى له؟

- المرحوم (٦)

والنموذج الثانى من فهامة أحمد رجب كتبه بعنوان (التخلف) ويلاحظ هنا إضافة عنوان متحرك للعنوان الثابت: يقول: (الجمارك عندنا تعانى تخلفا مزمنا روفسادا إداريا، ولست أدرى متى يتم علاج هذا المرفق الحيوى الذى يؤثر تأثيرا مباشرا على الاستثمار والتصدير. فأولا : يتم تعيين موظفى الجمرك من حملة الاعدادية والثانوية التجارية غالبا، وحملة هذه المؤهلات يعهد إليهم بتقييم أجهزة معامل مثلا أو معدات الكترونية ، وكيف يتسنى له أن يقرأ كتالوج الإنجليزية مثلا ويناقش المستور فيه؟ وفى الدول المتحضرة يحفل جهاز الجمارك بكافة التخصصات العلمية والمهندسين وأطقم من المساعدين الفنيين والتكنولوجيين، ذوى التدريب المتميز. ثانيا: يتسبب بطء الإجراءات الجمركية فى غرامات تأخير تدفع لشركات الملاحة من مليارين إلى ثلاثة مليارات دولار سنويا وهو مبلغ يفوق دخل قناة السويس بمراحل ثالثا: تأخير الإفراج عن الحاوريات هو السبب الرئيسي فى ضخامة الغرامات فالإفراج عن الحاويات يستغرق فى أمريكا ساعة واحدة وفى هولندا ساعتين وفى تركيا يوما واحدا وفى مصر من شهر إلى شهرين وغرامة تأخير الحاوية الواحدة - ٤٠ قدما - تتراوح بين ألفين وخمسة آلاف دولار فى اليوم ،

رابعا: تفتقر هيئة الرقابة على الصادرات إلى اتلتخصصات العلمية والمعامل فى الموقع الجمركى، فترسل العينات مثلا إلى كلية الهندسة أو مصلحة الكميات ـ هكذا !! وتأتى نتائج الفحص بالبريد العادى وعداد الغرامات شغال لشهر أو شهرين ولذلك شركات الملاحة العالمية سعيدة بجماركنا لأنها تسترد بالغرامات مما تدفعه رسوما لعبور القناة ، خامسا: لماذا لا يقوم وزير المالية بزيارة موانىء روتردام أو انتورب ليدرك الفرق بين الإدارة العلمية للجمارك وبين الادارة الريفية لصاحبها الحاج أبو شعيشع؟(٧).

١ـ عبد الله أحمد عبد الله: اضحك مع البعكوكة ـ ط مكتبة مصر عام ١٩٩٣ ـ ص ١٣ ـ ص ١٤.

٢ـ سباب كان قديما يتردد على ألسنة العرب

٣ـ عبد الأمير على مهنا: طرائف من التراث العربى ـ ط دار الفكر اللبنانى عام ١٩٩٢ ـ ص ١٦٠ ـ ص ١٦١.

٤ـ الأتان: أنثى الحمار.

٥ـ الفرية: الأتان

٦ـ ملحق جريدة (الوطن) الكويتية ـ بتاريخ ١٩٩٣/١/٣١

٧ـ جريدة الأخبار ٢٠٠٢/٢/٢٥

١٨ أخبار اليوم ٢٣ /٢٠٠٢/٢

السخرية فى حديث عيسى بن هشام لمحمد المويلحى

د. سيد البحراوي

محمد المويلحى(١٨٥٨ ـ ١٩٣٠) واحد من أهم كتاب الجيل الثانى بعد رفاعة الطهطاوى وعلى مبارك، وهو لاشك أقرب منهم إلى الكتابة الحديثة ، رغم غلبة الطابع الإحيائى على كتابته، وذلك بحكم تربيته وثقافته واندماجه فى الكتابة الصحفية التى تفرض تخلصا متزايدا من أساليب الكتابة القديمة التى تحفل بالمحسنات البديعية والمعجم المتقعر.

وكتاب «حديث عيسى بن هشام» خير نموذج لكتابة المويلحى، فقد نشر متفرقا فى صحيفة مصباح الشرق فيما بين نوفمبر ١٨٩٨ ويونيو ويوليو وأغسطس ١٩٠٠ ثم نشر بين دفتى كتاب سنة ١٩٠٧. والكتاب فى مجمله ذو طابع تهكمى ساخر. بحكم موضوعه الذى يتناول بالنقد كافة أوجه الحياة فى المجتمع المصرى فى أواخر القرن التاسع عشر. والكاتب لم يترك وسيلة من وسائل السخرية والتهكم إلا واستخدمها لتحقيق هذه الغاية، طبعا بهدف إصلاح أحوال المجتمع طبقا للنموج الفكرى الذى يتنباه الكاتب والذى سنشير إليه فيما بعد.

تبدأ ملامح السخرية مع عنوان الكتاب، حيث يقتبس اسم بطل مقامات بديع الزمان الهمذانى الشهير بالمهارة البالغة فى مجال السخرية والتهكم، ويشير أيضا إلى نوع أدبى ساخر بطبيعته هو «المقامة» ولكن المؤلف لا يكتفى بالاقتباس والإشارة ،وإنما يصرح بوضوح بالطابع الساخر حين يضع - على الغلاف - تحت العنوان القول المأثور كان النبى عليه الصلاة والسلام يمزح ولا يقول إلا حقا»(١).

ورغم أن الفصل الأول من الكتاب يبدأ بصفحتين مأساويتين عما يفعله الموت بالحياة ، فإن السخرية والتهكم تبدآن فورا منذ الصفحة الثالثة، ولا تنتهيان إلا بنهاية الكتاب، وإن خلت بعض فصوله منها سنشير إليها فى حينه.

والأساس الذى يحتم السخرية هى المفارقة التى أنجزها المؤلف فى الصفحة الثالثة ببعث أحمد باشا المنيكلى من قبره، فالباشا الذى كان أحد وزراء ابراهيم باشا بن محمد على وبطبعه التركى المتعجرف والساذج إلى حد كبير، يبعث فى مجتمع لم يعد فيه وزيرا ، ولا أحد يعرفه ، ولم يعد فيه للأتراك نفس الهيبة التى كانت ، والأدهى من ذلك أنه مجتمع قد أصبح مفككا ومتحللا فى كافة مستوياته وطبقاته (على الأقل الطبقة الوسطى ومن يلوذ بها) ، على نحو لا يرضى عدوا ولا حبيبا.

هذه المفارقة إذن تثير السخرية من الباشا ومن المجتمع فى نفس الوقت. وهى التى تنبنى عليها مفارقات جزئية فى علاقات الباشا

(والذى سرعان ما يتضامن معه الراوى عيسى بن هشام) مع مختلف الشخصيات بدءا من المكارى وحتى العمدة مرورا بالشرطة والنيابة والقضاء والمحاماة والكبراء والأعيان ورجال الدين والأمراء والأطباء والراقصات والتجار والخلعاء..إلخ.

ولعل أول حوار بين الباشا والراوى يكشف طبيعة هذه المفارقة ، وما تمليه من سخرية وتهكم:

(الدفين): ما اسمك أيها الرجل وما عملك وما الذى جاء بك؟

فقلت فى نفسى: حقا إن الرجل لقريب العهد بسؤال الملكين ، فهو يسأل على أسلوبهما ، فاللهم أنقذنى من الضيق، وأوسع لى فى الطريق ، لأخلص من مناقشة الحساب، وأكتفى شر هذا العذاب، ثم التفت إليه فأجبته: (عيسى بن هشام - اسمى عيسى بن هشام، وعملى صناعة الأقلام، وجئت هنا لأعتبر بزيارة المقابر، فهى عندى أوعظ من خطب المنابر. (الدفين) - وأين دواتك يامعلم عيسى ودفترك؟

(عيسى بن هشام) أنا لست من كتاب الحساب والديوان، ولكنى من كتاب الإنشاء والبيان.

(الدفين) - لا بأس بك، فاذهب أيها الكاتب المنشىء ، فاطلب لى ثيابى وليأتونى بفرسى «دحمان»

(عيسى بن هشام) - وأين ياسيدى بيتكم فإنى لا أعرفه؟

(الدفين) مشمئزا - قل لى بالله من أى الأقطار أنت؟ فإنه يظهر لى أنك لست من أهل مصر، إذ ليس فى القطر كلهم أحد يجهل بيت أحمد باشا المنيكلى ناظر الجهادية المصرية...)(٢)

فخلال حوالى نصف قرن من الزمان تغيرت الحياة فى مصر تغيرا واضحا فى كافة المجالات: النظام السياسى والاجتماعى والعادات والتقاليد ونمط البناء والأزياء واللغة وأيضا فى سيكولوجية البشر أنفسهم . ويكشف أول موقف يتعرض له فى حياته الجديدة عن هذا التغير إلى الأسوأ. فالكارى العاطل عن العمل، يتحرش بالباشا فارضا عليه أن يركب حماره مدعيا أن الباشا قد ناداه أو استدعاه بإشارة من يده، فى حين لم يكن الباشا قد قصد ذلك. والأدهى أن الكارى (حثالة المجتمع كما يصوره الكتاب) الفاسد ينتصر على الباشا الوزير ويقوده فى سلسلة من الإجراءات القانونية لا تنتهى إلا بمرض الباشا وفشله فى الحصول على أى حق من حقوقه، بسبب فساد كل هيئات المجتمع وشرائحه الاجتماعية التى يتعرض لها فى رحلته.

ولأن مرض الباشا لميكن مجرد مرض جسمانى ، وإنما نفسى واجتماعى، فإن الراوى ، فى محاولة للترفيه عنه، يصطحبه إلى المشافى والملاهى ليعالجه نفسيا، ثم يصطحبه فى رحلة إلى أوروبا (باريس) ليعالج الأمراض الاجتماعية الت يعانى منها المجتمع، بعد أن ثبت أن الخلل فيه وليس فى الباشا.

وخلال هذه الرحلة، لا تخلو فصل (فيما عدا فصول الرحلة الثانية) من رصد التحولات والسخرية منها، ومن أعلى هذه المواقف هذا الحوار فى وصفعضو النيابة:

(الباشا) ـ ومن هذا الأمير العظيم الذى اتفقت الأمة عليه لينوب عنها؟

(عيسى بن هشام) - ليس هذا الذى تراه بأمير ولا بعظيم من عظماء الأمة وإنما هو أحد أبناء الفلاحين، أرسله أبوه إلى المدارس فنال الشهادة فاستحق النيابة فتولى فى الأمة ولاية الدماء والأعراض والأموال.

(الباشا) - نعمت المنزلة عند الله منزله الشهادة ، والشهيد فى الجنة أعلى الدرجات، ولكن كيف تتصور عقولكم - وأظنكم فقدتموها - أن تجتمع الشهادة فى سبيل الله والحياة فى الدنيا لأحد من الناس؟ والذى يفوق ذلك عجبا ونريد العقل خبالا أن يحكم الناس فلاح وينوب عن الأمة حراث! ويشهد الله أننى خرجت من شدة إلى شدة وانتهيت من خطب إلى خطب فسلمت وصبرت، ولكن لا صبر لى على هذه الخارقة. فما أعظم (عيسى بن هشام) - اعلم أن هذه الشهادة ليست بشهادة الجهاد، بل هى ورقة يأخذها التلميذ فى نهاية دروسة ليثبت بها أنه تلقى العلوم وبرع فيها. وقيمتها لمن يريد الحصول عليها ألف وخمسمائة فرنك فى بعض الأحيان.

(الباشا) - مه مه كأنك تريد الإجازة التى يجيزها علماء الأزهر عن تلقى عليهم العلوم من الطلبة وفاق فيها. غير أننا ما سمعنا فى دهرنا بهذه الأثمان وماعهدنا أن الأزهر الشريف يعرف ما الفرنكات أو يفقه من العملة سوى الجرايات.

(عيسى بن هشام) ما هذه العلوم بعلوم الأزهر، ولكنها علوم إفرنجية يتلقونها فى بلاد الإفرنج. والفرنك عملة تلك البلاد. ويقال لتلك القيمة عندهم رسم الشهادة، وهى قيمة لا تذكر بالنسبة إلى

كثرة فوائدها لأن القاعدة فى هذا النظام أن الشهادة بلا علم خير من العلم بلا شهادة»... (٣)

فى هذا الحوار القصير (أقل من صفحة) ينكشف التحول على كافة مستويات الحياة بدءا من اللغة التى تغيرت معانى مفرداتها إلى درجة أنها فقدت وظيفتها فى تحقيق التواصل بين أبنائها ، ثم فى البناء الاجتماعى الذى أصبح يعطى الفلاح الحق فى التعلم والتحكم، وفى نظام التعليم الذى تحول من الأزهر إلى المدارس الأفرنجية، وفى البناء الاقتصادى الذى كان يعتمد على الجرايات(قيم التبادل) وأصبح يعتمد على النقود (قيم الاستعمال) وفى نسق القيم الذى أصبحت «الشهادة» فيه أهم من العلم.

تستمر هذه السخرية طوال الكتاب عبر الحوار والوصف والسرد، وتتعدى الوصف اللغوى إلى نماذج الشخصيات الكاريكاتيرية كما هو الحال فى شخصيات العمدة والخليع والراقصة، بل حتى الشخصيات الرئيسية التي يمكن - فى نهاية المطاف - اعتبارها شخصيات أليجورية يمثل مواقف فكرية وشرائح اجتماعية، فالباشا والراوى والصديق والحكيم يمثلون الطبقة الوسطى الواعية الرشيدة، فى حين أن الأمراء والكبراء ورجال القضاء والمحامون والأطباء والعمدة والتاجر ورجال الدين، يمثلون الطبقة الوسطى الفاسدة التابعة.

وإذا كانت السخرية بأنواعها المختلفة تستخدم لوصف سوء الأحوال فإنها لم تكن مقصودة لذاتها، فالكاتب - مقتديا بالسول -

يمزج ولكنه لا يقول إلا حقا. والحق فى الكتاب يتمثل فى الرصد المأساوى (رغم الفكاهة) لأحوال المجتمع ، لكنه لا يكتفى بذلك بل يحاول أن يفسر الأسباب، وأن يقدم الحلول أيضا.

ففى نهاية الرحلة الأولى داخل المجتمع المصرى، يفسر الصديق المتفق مع الراوى فى الرؤية سبب أزمة المجتمع الحادة قائلا:

(الصديق) ـ السبب الصحيح فى ذلك هو دخول المدنية الغربية بغتة فى البلاد الشرقية، وتقليد الشرقيين للغربيين فى جميع أحوال معايشهم كالعميان لا يستنيرون ببحث، ولا يأخذون بقياس ، ولا يتبصرون بحس نظر، ولا يلتفتون إلى ما هنالك من تنافر الطباع وتباين الأذواق، واختلاف الأقاليم والعادات، ولم ينتقوا منها الصحيح من الزائف، والحسن من القبيح،، وتركوا لذلك جميع ما كان لديهم من الأصول القديمة والعادات السليمة، والآداب الطاهرة،ونبذوا ما كان عليه أسلافهم من الحق ظهريا... واكتفوا بهذا الطلاء الزائل من المدنية الغربية، واستسلموا لحكم الأجانب يرونه أمرا مقضيا أو قضاء مرضيا.(٤)

الأزمة ـ إذن ـ ليست ناتجة عن الاستعمار الذى فرض المدنية بغتة على البلدان الشرقية فقط، وإنما عن خضوع الشرقيين لهذه المدنية دون تفكير أو قدرة على الاختبار ، ونسيان قيمهم وتقاليدهم وبغض النظر عن صحة هذا التفسير أو دقته.. فإنه يتضمن دعوة واضحة إلى عدم التقليد والتفكير والاختبار . وهذا هو الحل الذى يقدمه الكتاب فى نهايته على لسان الحكيم الفرنسى قائلا:

«خذوا منها (المدنية الغربية) معشر الشرقيين ما ينفعكم، ويلتئم بكم، واتركوا ما يضركم، وينافى طباعكم ، واعملوا على الاستفادة من جليل صناعاتها وعظيم آلاتها، واتخذوا منها قوة تصد عنكم أذى وتمسكوا بفضائل أخلاقكم وجميل عاداتكم ، فأنتم بها فيغنى عن التخلق بأخلاق غيركم... (٥)

يبدأ الحل بتأكيد المقولة المجردة الداعية لاختيار ما ينفع وترك ما يضر.. وهى مقولة صحيحة كما قلنا ، لكننا إذا علمنا ما الذى يفيدنا فى المدنية الغربية فوجئنا بأنه «جليل الصناعات وعظيم الآلات» أى بإيجاز شديد التكنولوجيا والسلع... وليس العلم أو الفن أو الفلسفة.. أو .. إلخ ومن ثم فإن الحل الذى يقدمه الكتاب هو الجمع بين التكنولوجيا الغربية والأخلاق الإسلامية. وبغض النظر عن عدم امكانية الفصل على هذا النحو بين طرفى الثنائية، فإن تطبيق هذا الحل الذى بدأ بمشروع محمد على التحديثى الذى حاول الاستفادة من تكنولوجيا الغرب (وليس علمها) ومنع مبعوثين من الاتصال ببقية المعارف والأفكار والفنون ، هو الذى أدى إلى فشل هذا المشروع منذ ذلك الوقت وحتى الآن... لأن جميع المشاريع التى جاءت بعد محمد على كانت تنويعات عليه، وهو الذى يؤدى إلى حالة التخلف التى مازلنا نعيشها ، وحالة الشيزوفرينيا التى يعيشها مثقفونا بعيدا عن مجتمعهم.. مازالوا يعيشون الأزمة التى أجاد المويلحى وصفها سافرا، دون أن يستطيع أن يقدم حلا صحيحا لها (٦).

هوامش:

١- صفحة الغلاف ، الطبعة السابعة، دار المعارف بمصر ١٩٤٧.

٢- نفسه صـ ٣ - ٤

٣- نفسه صـ ١٥ - ١٦

٤- نفسه صـ ٢٥٢

٥- نفسه صـ ٣١٥

٦- راجع تفصيلا حول هذا الحل ومشكلاته الفنية والايديولوجية كتابينا:

- محتوى الشكل فى الرواية العربية. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٦.

- صناع الثقافة الحديثة فى مصر، مكتبة الانجلو المصرية القاهرة ٢٠٠٢- الفصل الأول

ماهية الضحك

د. هشام السلاموني

مثلما يصح القول بأن الإنسان حيوان ناطق ويصح أن نقول إن الإنسان حيوان له تاريخ

فإن من الصحيح أيضا أن نقول «إن الإنسان حيوان يضحك» وصحيح - غاية الصحة أن نقول «إن الإنسان فى أعلى درجات نموه العقلى، وأغنى مراحل اختباره للحياة، وفهمه للمؤثرات الحاسمة في مسيرتها - حيوان يسخر».

كل هذه الأقوال ضرورية بقدر ماهى صحيحة، لنفهم ماهية الضحك والإحضاك، ولنعرف قدر الفنون المختلفة التي تستطيع توليدهما.

والحقيقة أنه، مثلما لا يوجد عضو آخر من الإخوة أعضاء المملكة الحيوانية - غير الإنسان العاقل - قادر على النطق، أو قادر على الاحتفاظ بخبراته التاريخية، والاستعانة بها فى تغيير الواقع من حوله ليصبح أكثر ملاءمة لطموحاته، فإن عضوا آخر من أعضاء المملكة الحيوانية - عدا الإنسان - غير قادر - أيضا - على الضحك.. فما بالك بالإضحاك القصدى والسخرية (وخل بالك من «فما بالك» هذه)

الحيوانات الأخرى - غير الإنسان - لا تضحك، حتى القردة العليا هى الأخرى لا تفعل، وإن بدا لنا أها فاعلة، فما نظنه نحن ضحك لديها، لا يدعو كونه تقلصات عضلية، ليس فيها المن الضحك الذي نعرفه غير الارتجاج الجسمانى، وبعض الأصوات التى تصاحب ضحكنا نحن، وهذان العنصران وحدهما لا يعنيان قدرتها على الضحك.

فالضحك - كما معروف علميا- واحد من وظائف القشرة المخية ومراكزها العليا، وهذه القشرة ومراكزها خصيصة مميزة وصل إليها تطور العقل البشرى وحده.

الضحك يستلزم إدراكا شديد الحساسية والحدة للأمور التى تطرأ باستمرار فى حياة الإنسان، والإدراك المعنى وظيفة عقلية للمخ الإنسانى - يفتقدها غيره من أعضاء المملكة الحيوانية - تمكنه منها كيمياء خلاياه العصبية عالية التطور، وتعمقها خبرات الحياة التى يستطيع الاحتفاظ بها، وربطها بعضها بالبعض، واستخلاص نتائج منها، وتطوير هذه النتائج.

الضحك هو إدراك أولا، يؤدى إلى انفعال شديد التوتر، وتتحول طاقة الانفعال شديد التوتر هذا لكى تتسرب فى تقلصات عضلات الصدر والبطن على الأقل. وتؤدى هذه التقلصات إلى ارتجاج الجسم والقهقهات والتصفيق والخبط وهز الزرجل مرفوعة (حسب درجة الضحك)، وتسرب الطاقة هذا، يخلف وراءه نوعا آخر من الانفعال يتراوح بين الانتشاء الشديد والاكتئاب المروع (وخل بالك من

الاكتئاب المروع هذا).

هذا ما يهمنا الآن..

أيضا، فإنه صحيح، أن أحداً من الفلاسفة، أو من العلماء (وخصوصاً علماء النفس) لم يستطع حتى الآن أن يعطينا تفسيراً مريحاً لأسباب الضحك، أو لماهية الشيء المضحك، أو بمعنى آخر يقول لنا بوضوح لماذا يضحكنا أمر من الأمور أو فعل من الأفعال، أو قول حاولوا التفسير، وصحيح أن تفسيراتهم تداخلت فى مناطق منها، لكن الصحيح أيضا أنها تناقضت في مناطق أخرى.

منهم من حاول أن يثبت أن فى الضحك ممارسة للعنف (للعدوان) على الآخرين، ومنهم من وصف الضحك بأنه انفعال برىء لا يقصد الإيذاء، ومنهم من كان بين هذا وذاك، وهكذا أصبح الضحك فى واحد من طرفي الخيط استمتاع بممارسة العنف ضد آخر، واستمتاع عنيف لا يقصد إلي إيذاء الآخرين فى الطرف الآخر.

وعموماً، فإنه يمكن تصنيف ما أورده الفلاسفة والعلماء من تفسيرات للضحك فى ثلاثة نظريات رئيسية :

أولاها : ترى الضحك ممارسة للتفوق من ناحية الضاحك، يرى فيها أن المضحوك منه أقل (أو أحط) درجة منه، وأن ممارسة التفوق المتعالية هى ال هى السبب وراء النشوة التى يلخفها الضحك فى نفس الضحاك، وهذه النظرية كانت أكثر النظريات بقاء وصموداً وسيطرة فى كل العصور، اعتقد بها أفلاطون، وأرسطو، وشيشرون، وكوينيكان، وصولا إلى فرنسيس بيكون، وبرجسون وفولتير وبودلير

ومارسون بانيول.

ثانيتهما : نرى أن الضحك ينشأ من وجود تناقض بين الشيء والمتواجد، أو الأمر الحادث، وما يجب أن (أو ما استقر في الذهن على أنه) يكون عليه، أو تراه إحباطا لتوقع ما، يتخذ سمة التوتر الانفعالى، حين ينتهى هذا التوقع المتوتر بمفاجأة تعكس مساره، أو ترى ا لضحك نتاجا لسوء الفهم، أو سوء التفاهم، بمعنى أن يتصور المرء مساراً لأمر من الأمور، بينما الأمر سائر فى مسار مسار مخالف منذ البدء، لم يستشعره الضحاك، وهذا المسار يضحك حين يتضح فجأة، وهذه النظرية اعتقد بها بليزباسكال، ويمانويل كانت، وسيدنى سميث، وهربرت سنبسر (العالم النفسانى).

ثالثتهما وترى الضحك ارتخاء مفاجيء لتوتر دائم، وانفكاك لحظى لإحباط مستمر، وفرويد ينسب هذا التوتر والإحباط إلى ما هو مكبوت منذ الطفولة فى الإنسان، بسبب الضغوط التي تمارسها عليه الأنا العليا (الضمير، والقيم ومن القيم - كأمر مستقر - ما هو دينى)، أو ضغوط يمارسها المجتمع (الرقيب) وأن الانفكاك اللحظي لهذه الضغوط (القيود) والانعتاق منها بشكل مفاجيء يطلق طاقة شعورية هى أساس الضحك.

هذه (باختصار ربما كان مخلا) هى النظريات الثلاث التى حاول بها الفلاسفة والعلماء أن يشرحوا لنا أسباب الضحك، أو يفسروا لنا بها لماذا يضحكنا ماهو مضحك، ونحن حين نمعن النظر فيها، نجد أن واحدة منها لم تستطع أن تكون مانعة شافية، فكل منها تفسر

جانباً أو أ:ثر من الجوانب فيما هو مضحك، فلا تفسر - منطقيا- جوانب أخرى، وحتى لو جمعنا الثلاث فى منظومة واحدة، فإن جوانب من الأمر أو لنقل عناصر منه) تبقى خافية، وجوانب تبدو متعارضة.

ولنحاول التطبيق لتصبح مفهومين أكثر.

إن منظر رجل محترم يسير بملابس غاية فى الأناقة فى جو مطير، وينزلق فجأة فيقع على الأرض الموحلة، يثير ضحك من حوله، فإذا اعتبرنا الضحك فرحة من يرون أنفسهم متفوقين على الرجل، لزنهم لم يقعوا مثله (وفى هذا الفرح ممارسة أكيدة للعنف والعدوان)، فإن الفرحة (طاقة العنف هذه) تبقى محدودة، بحد الشفقة أولا، ثم التألم ثانيا، فالحزن الجارف أخيرا، والمواقع أن الشفقة تتداخل مع الضحك منذ اللحظة الأولي، فإذا تغلبت فى الميزان انقطع الضحك، ولو حدث وأصيب الرجل إصابة تعوق قيامه، أيا كان مداها، وطلب العون أو لم يطلب، سنجد من يسارع لمد يد العون للرجل، سواء وهو مستمر فى الضحك أو قد انقطعت ضحكاته، أما إذا كانت إصابة الرجل بليغة، فإن الضحكى تحول إلى تأمل ممض، ومن ثم إلى حزن جارف، بل إن بمجرد سقوط الرجل ستجد من يصرخ فى الناس فى غضب وضيق وتقزز ونفور فى «علام تضحكون..؟!».

هكذا لا يمكن القول بأن الإحساس بالتفوق (والتفوق ممارسة للعدوان، ليست مذمومة فى درجات كثيرة منها، ما لم تعمد إلي

الإيذاء المباشر لمشاعر الآخرين) عامل غير مفيد فى إثارة ضحكنا، بل على العكس فتماما يمكن أن نقول إن الضحك انفلات لطاقة، تحاول التملص من قيود الشفقة، والتألم، والحزن الجارف، تغالبهم وتبقي عرضة لأن يتغلبوا عليها، إذا ما مال الميزان لصالح هذه القيود..

الأمر ممراسة عنف.. نعم، وفرحة بالتفوق لا جدال فيها.. نعم، لكنهما ليستا مؤتمتين، لأنهما مقيدتان، بما هو مناقض لهما تماما، بل لكونهما محاولة - لا يستمر نجاحها- للهروب من الشفق، التألم الجارف، والحزن العميق.

إن ضحك الماشين على من وقع، لا يعد أكثر من كونه انفلاتا وقتيا للتوتر، يعود بعده التوتر سيرته الأولى.. والتوتر يأتى من التخوْف على الذات، هذا التخوف الذى يضع فى اعتباره أن كل واحد - والذات بينهم - معرض إلى هذا الأمر- وهكذا لا يكون العنف عنفا على الاخرين فقط، ولا يكون إحساس التفوق راسخاً، إنه - مرة أخرى- انفلات وقتى لطاقة توتر، مبعثها الخوف على الذات، وهذا الخوف يدرك انعدام التفوق، بينما يحاول أن يستشعره للحظات قصيرة.

هكذا أيضا، نجد تداخلا بين النظرية الأولى (الضحك مبعث الإحساس بالتفوق) وبين النظرية الثالثة (افنكاك التوتر، انفلات الإحباط)، وهكذا أيضا نجد تناقضا بينهما أو فيهما، فلا التفوق حاسم، ولا انفكاك التوتر يدوم..

إن فى الأمر شىء آخر.. لكن لم يحن وقتهم بعد..

وأصحاب النظرية الثانية (التناقش بين الشىء وما تعارف الناس على أنه يكون عليه، أو إحباط مفاجىء لتوتري عكس مساره - هذا التوتر - المتوقع، أو سوء الفهم وسوء التفاهم) يروون نكتة، يبنون عليها تطبيقات لنظريتهم، النكتة تقول، إن حراساً فى أحد السجون، جاءوا برجل من المحكوم عليهم بعقوبة جزاء على جرم ارتكبه، ليكملهم حتى يستطيعوا لعب الورق (الكوتشينة)، وحين اكتشفوا أنه يغشهم فى اللعب، ألقوا به خارج الأسوار، وهم - بعد الضحك - يعمدون إلى اكتشاف أكثر من تناقض فيها، أولهم : بين كون الحراس حراسا، وإطلاقهم سراح السجين، وثانيهم : بين كون المجرم مجرما، وظن حراسه بأن من المستبعد أن يفسهم فى اللعب، وثالثهم بين رغبة الحراس فى عقاب السجين على ما اقترفه فى حقهم، ونتيجة هذا لاعقاب التى أطلقت سراحه، وكأن ثمن الغش هو الإفراج، ثم هم يرون أن مسار النكتة عكس مسار التوتر فى متابعتها، فالتوتر جاء لحظة اكتشاف أن السجين يفشى، وانبعث من إحساسا أن عقابا شديدا سوف يطال هذا لاسجين، فإذا بالعقاب يجىء إفراجا عنه وإطلاقا لسراحه، أيضا فإن في الأمر سوى فهم من الحراس بطبيعة علمهم، ولماهية العقوبة التى يمارسونها ضد السجين، بل لطبيعة السجين وأخلاقياته وما يمكن أن يصدر عنه.

لكن ألسنا نضحك أيضا - فى نفس النكتة - لغباء الحراس وإحساسنا بالتفوق عليهم، وأننا فى مكانهم لا يمكن زننفعل ما

فعلوا، وفى ذلك عنف نمارسه عليهم، وعدوانا نفر فى طاقته ضدهم النظرية الأولى). ثم أليس فى الأمر تعاطف مع الجسين (الذى لا نعرف فيم كان متهما) وأن هذا التعاطف قد أسعدنا، وإن التعاطف مع أي سجين، يوضح انفلات طاقة تعبر عن فرحة لكسر الضغوطات التى تمارسها علينا الأنا العليا، وضغوط المجتمع كما قال فرويد، وتعيدنا أو تعيد إلينا ما تم كبته عميقا فيما دون الوعى فى مرحلة الطفولة كما قال فرويد (النظرية الثالثة).

مرة أخرى تلتقى النظريات الثلاث، وتتناقض أيضا..

ويبقى هناك الشىء الآخر.. الذى يجب أن يحين حينه الآن..

فى مادة «فكة» في «لسان العرب» نجد الآتى :

رجل فكه : يأكل الفاكهة.

فاكه : لديه فاكهة

الفكه : من ينال من أعراض الناس..

فكلهم بملح الكلام (برسم الفكهة والفكاهة) إذا كان طيب النفس مزاحا.. كان النبى صلى الله عليم وسلم من أفكه الناس..

الفكاهة : بالضم المزاح..

فكاهة : غيبة..

الفكه : الذى يحدث أصحابه ويضحكهم..

فكه من كذا، عجب (من التعجب والإعجاب) والدليل القرآن، «فاكهين بما آتاهم ربهم» و«ف شغل فاكهون».

التفكه : التندم..

وفي مادة «ضحك »، يخبرنا لسان العرب بأن :

الضحك : معروف.

وأن فى الحديث الشريف : سيبعث الله السحاب فيضحك أحسن الضحك، ةعل انةلاءه عن البرق ضحكا، استعارة ومجازاً ،كما يفتر الضحاك عن الثغر، وكقولهم ضحكت ضحكت الأرض إذا أخرجت نباتا وزهرتها.

وتضحك وتضاحك فهو ضاحك وضحاك وضحكوم وضحكة ف ي كثيرُ الضحك..

وضحكة : الشيء الذى يضحك منه.

الضحاك مدح، والضحكة ذم

والضحك : العجب.

الضحوك : الطريق الواسع، وطريق ضحاك مستبين

أبو سعيد : ضحكات القلوب من الأمال والأولاد خيارها، التى تضحك القلوب إليها، وضحكات كل شيد خياره.

ورأى ضاحك : ظاهر غير ملتبس، ويقال : إن رأيك ليضاحك المشكلات، أى تظهر عنده المشكلات حتى تعرف (المشكلات ما يختلط على الناس فهمه)

ويقال: القرد يضحك إذا صوت

وفي مادة «سخر» يقول لسان العرب

سخر منه وبه سخرا، وسخرا، ومسخرا وسخرا، وسخرة وسخريا وسخريا وسخرية : هزىء به.

والسخرة : الضحلة، ورجل سخرة: يسخر من الناس، وسخرة : يسخر منه، وكذلك سخرى وسخرية

وهكذا يضعنا معجم «لسان العرب» أمام معان لا يفوتنا التركيز عليها، فى مواده «فكه» و«ضحك» ، و«سخر»..

أولها : أن الضحك فاكهة الكلام. وكلحه.. وأن من يضحك : طيب النفس مزاح.. وأن النبى صلى الله عليه وسلم، الذي لا يتصف إلا بما هو حسن، ولا يوصف إلا بما هو جليل «من أفكه الناسش. وأن الضحك هو إخراج الطيبات من الأرض - ومن السحاب الذى حين يرينا البرق يمطر (إذا أبرق ضحك).

ثانيها : أن من الضحك ما هو غيبة، وما هو نيل من أعراض الناس (أى أن فى الضحك ما هو مذموم، لكن فيه ما ليس كذلك). وهذا الأمر ينطبق على السخرية، ا لتى هى استهزاء.

ثالثها : أن الضحك هو الرأي الواضح غير الملتبس، الذى تعرف عنهد المشكلات، وأنه الطريق المستبين..

رابعها : أن فى الضحك عجبا وتندما..

ولنضع نصب أعيننا الآن «ثالثها» و«رابعها» فسوف نحتاج إليها لنشرح ا لأمر الثالث المختفى وراء الضحك، والذى قلنا أن قد حان حينه.

الآن علينا - أيضا- أن ندقق فى الأقوال الآتية

يقول لويس ليرى : إن تاريخ الأدب الأمريكى يبدأ بمارك توين (الكاتب الأمريكى الساخر صامويل لا تجهورن كليمنس) فهروبه إلى

المغامرة، وإلي الماضي، وإلى الفكاهة التى تأخذ مجراها ضمن الحقيقة وتتجاوزها.. (ما نريد التركيز عليه هنا هوكون الفكاهة تأخذ مجراها ضمن الحقيقة وتتجاوزها.

ويقول مارك توين : إن روح الفكاهة ذاتها لتجد مصدرها السرى في الحزن لا فى الفرح، فليس هناك فكاهة فى الجنة.

ويقول نيتشه فيلسوف الإرادة القوية المنتصرة سرنني لأعرف تماما لماذا كان الإنسان هو الحيوان الوحيد الذى يضحك، فإنه لما كان الإنسان أعمق ا لموجدات ألما، فقد كانل ابد له من أن يخرع الضحك وإذن فإن أكثر الحيوانات تسعا وشقاء، هو بطبيعة الحال. أكثرها بشاشة وانشراخا.

ويقول لورد بايرون «ما ضحكة لمشهد بشرى زائل، إلا وكان ضحكى بديلا استعيد به على اجتناب البكاء».

ويقول د. زكريا إبراهيم «هل كان الضحك إلا اختراعا بشريا تفتق عنه ذهن ذلك الموجود المتناهى، الذى يعرف أنه لا محالة ذائق الموت به، لقد أرادت الطبيعة لهذا المخلوق الناطق أن ينوء بهم الموت، وكأنما هى أرادت أن تكون فكرة الموت هى الضريبة الفادحة التى يدفعها الإنسان ثمنا لنعمة العقل الذى اختصته به دون غيره من الموجودات، فكان لابد لهذا الموجود الناطق الشقى أن يجد علاجا لفكرة الموت، ومن ثم كان الدين، وقد كان الضحك.

الفكاهة إذن تأخذ مجراها من الحقيقة وتتجاوزها، وتنبع من الحزن، والألم، والرغبة فى اجتناب البكاء«ومقاومة السيطرة القابضة

لفكرة الموت.

ثم لنعاين هذه الأقوال أيضا :

يقول أ.د. زكرأيا إبراهيم : والحق أن الابتسام، والضحك والبشاشة والمرح والكفاهة والمزاح والدعابة والهزل والنكتة والملحة والنادرة والكوميديا إن هى إلا ظواهر ننفسية من فصيلة واحدة، وكلها إنما تصدر عن تلك الطبيعة البشرية المتناقضة التى سرعان ما تمل حياة الجد والصرامة والعبوس، فتلتمس في اللهو ترويحا عن نفسها، وتبحث فى الفكاهة عن منفذ للتنفيس عن آلامها وتسعى عن طريق النكتة نحو المتهرب من الواقع الذى كثيراً ما يقل كاهلها.

ويقول : وليس العنصر الوجدانى الوحيد الذى يدخل فى ظاهرة الضحك هو عنصر الارتياح والانشراح أو الغبطة والسرور، بل هناك عنصرو جدانى آخر قد لا يقل عنه أهمية، ألا وهو عنصر اللهو والمرح والتسلية واللاواقعية».

ويقول يونج : بعض الأقوال فى جنوب أفريقيا كثيرا ما تستخدم الضحك وسيلة للتعبير عن الدهشة أو القلق أو التعجب، بل قد تعبر به عن شعورها بالحزن العميق فى بعض الأحيانم وأما عندنا نحن المتحضرين، فقد عملت العوامل الحضارية علمها، فأصبح للضحك من الدلالات الاجتماعية، والمعانى العقلية ما جعله يفقد مضمونه البدائى الأصلى، وأصبحنا اليوم كلما نضحك للتعبير عن شعورنا بالرفاهية أو الراحة أو السعادة، هذا إلى أننا قد نجد لدى بعض الأفراد فى المجتمعات الحديثة والبدائية على السواء، ضربا من

الضحك الذى لا يمكن اعتباره تعبيراً عن شعور حقيقي بالبهجة أو السرور، ألا وهو الضحك الهستيرى».

ويقول أ. زكريا إبراهيم «ذهب بعض علماء النفس إلى أن الفكاهة تقوم فى حياتنا النفسية بدور أو وظيفة تشبه إلى حد ما وظيفة اللاشعور «على نحو ما يتبدى فى الأحلام - مثلا - أو فى الأعراض العصابية، وهذا ما قرره فرويد نفسه فى دراسته لكتلته وعلاقتها باللاشعور».

يقول فرويد : إن العلاقة وثيقة بين الفكاهة والحلم، لأن كل ا منهما ينطوى على ضرب من الارتداد نحو حياة الطفولة، من أجل التملص، ولو إلى حين - من كل تلك الحدود أو القيود التي تفرضها علينا الحياة الجدية، ومعنى هذا أننا نجد في الضحك نكوصا نحو الأسلوب الطفلى فى المعيشة بما فيه من أحلام براقة، وخيالات سعيدة، وتهاويل جميلة.

ويلاحظ لوس فى دراسته لعلاقة «روح الفكاهة» ببعض المتغيرات فى الشخصية، أن أولئك الذين يتمتعون بحس فكاهى يجيء ترتيبهم فى العادة متأخراً نسبيا فى سلم الأشخاص المعرضين للأمراض النفسية، ومهما يكن من شيء فإن طابع اللهو واللاواقعية الى تتميز به المواقف الفكاهية والنكتة، وسواء أكان هذا الطابع طبيعياً تلقائيا، أم اصطناعيا تعويضيا هروبيا كما نقول أحيانا فإن لابد من أن يكون ماثلا في جميع الحالات كخاصية أساسية تميز كلا من الضحك والفكاهة.

ويقول لو دفيتشى إن فى الضحك شيئا من الغدر أو التشفى من الآخرين، وإن الشعور بالتفوق الذى يقترن بالضحك كثيرا ما يكون مجرد «محاولة تعويض»، يراد بها تغطية خوفنا من التعرض لحالة «الدونية» أو «النقص»، كما يحدث مثلا حينما نجد أنفسنا فى موقف مهين يدعو إلى السخرية، فتضحك على سبيل الدفاع عن النفس.

ويقرر مارسل بانويل أن فى الضحك استعلاء وقتيا..

الفكاهة والضحك إذن، هى إدراك لواقع محزن يحاول الإنسان جاهداً أن يفر منه.. - وقتيا - مثلما يفر الإنسان من واقعه فى الحلم، وفى اللاواقعية التى هى هروب قصدى، بل وفى الاستعلاء المواقف، وهنا الهروب يحاول - لبعض الوقت- استعادة الطفل فينا، ذلك الكائن المختنق تحت ركام من الضغوط أهمها الحقيقة الكامنة وراء واقعنا، الحقيقة التى لا تفتأ تعيرنا بضعفنا الذى يستأهل أن نمارس ضده سخرية، تبدو للعين غير المدققة، أنها سخرية من الآخرين، لكنها فى الأساس سخرية من النفس.

يقول فرويد فى بحث له عن الكفاهة ظهر ١٩٢٨ إن الفكاهة تقوم بدور «الفيلسوف الساخر» الذى يلقى جلائل الأمور بروح الهزل والاستخفاف أو بروح الاستهانة وعدم الاكتراث .

ويرى فرويد أن فى «إنكار الواقع» عن طريق النكتة ضربا من السمو الأخلاقى الذى يرجع إلى ما يقوم به «الأنا الأعلى» من دور هام فى صميم هذا النوع من أنواع الضحك، فالأنا الأعلى فى مثل هذه الحالات يعامل «الأنا» كما يعامل الشخص البائع الرحيم طفلاً

ألمت به بعض المصائب الصغرى، أو الكوارث البسيطة، إذ يبين له فى ضوء خبرته الناضجة كيف زن تلك الأحداث البسيطة هى مما لا يستحق كل هذا الهتمام، وكأن الأنا الأعلى يريد أن يأخذ بيد الأنا.

ويرى ديكارت أن الضحك (القهقهة) فعل يفلت من طائلة العقل، وهو ليس انفعالا من انفعالات النفس، وإنما هو انفعال من انفعالات البدن .

ويقول كانت «إن الضحك هو ضرب من الإعياء المفاجئ الذى يصاب به العق، فلا يلبث البدن أن يقوم هو بالاستجابة للمؤثرات الخارجية على طريقت الخاصة، إن كل ما يستثير لدنيا القهقهات المعالية الحادة، لابد أن ينطوى على شيء من «الاستحالة» التى لا يجد فيها العقل أية لذة خاصة، وتبعا لذلك فإنه ليس للضحك من فائدة سيكولوجية بالنسبة إلي الفكر، ولكن تنحصر فائدته فى الأنا - الفسيولوجية الطيبة التيى يتركها فى الجسم.

وتؤكد نظرية جيمز - لانج فى الانفعال بأننا مسرورون، بل نحن - نكون مسرورين - لأننا نضحك.

ويصم الوجدويون على أن الضحك ليس ثمرة تصميم إرادة، وإنما هو يقترن دائما بضرب من «الغائبة»، التى تخلع عليه معناه، والتى بدونها لابد من أن يفقد كل صبغة إنسانية، ولهذا يعمدون إلى توضيح أن الإجابة على السؤال «لماذا نضحك؟» لا مندوحة أن تكون بـ «كى»، وليس بـ «لأن»، إننا نضحك لكى نعرب عن انشراحنا، وفى أحيان، لكى نوجد ذلك الانشراح.

وها هو مارسل بانول يؤكد، أنه ليس ثمة فعل واحد، أو ليس ثمة تصرف واحد، يمكن أن نسمه بأنه مضحك أو هربى فى حد ذاته، إنه ليس ثمة من مصادر للهزل فى الطبيعة، وإنما المصدر الوحيد للهز كامن في الشخص الضاحك نفسه.

ويقول الكاتب الكاثوليكى الشهر لامينيه «إن الضحك لينطوى فى جميع الحالات على حركة تبدأ من الذات وتنتهى إلى الذات، يستوى فى ذلك بإزاء صمه السخرية القاس المرير، أم ضحك اليأس الملئ بالفزع والخوف، أم ضحك الشيطان المهزوم الذي يصر على المقاومة فيلون بكبريائه الغاشمة التى لا يكن، أم ضحك الأبله والمعتوه..

ويقول مارك كوين عما يراه أى إنسان فى الجنس البشرى، إنه «ليس إلا صورة نفسه منظورة بمنظار الإخلاص الذاتي العميق فى قلبه»، وهو فى هذا الصدد يرى الإنسان «متحف أمراض» وبؤرسة دنس»، ويعرفه بأنه «يبدأ قذارة، وينتهي رائحة كريهة»، وأنه «ليس هناك من سبب واضح لوجوده إلا تغذية الجراثيم وإنعاشها».

ويرى فرويد أن للضحك جانبا «نزوعيا» (هو إحساسنا بالتفوق على الآخرين أو الرغبة في الاستمتاع بهذا الإحساس)، ويرى أن الجانب «النزوعى» إنما يشنأ عن الاقتصاد فى إنفاق طاقة الكف أو المنع، كما يرى فى الضحك جانبا «وجدانيا»، ويراه اقتصاد فى العواطف، أما الجانب الثالث الذى يراه فهو الجانب «الإدراكى»، ويراه مظهراً للاقتصاد فى التفكير ، وفي هذا الأمر يطلق ايزنك اسم الفكاهة على العنصر أو الجانب «الوجدانى»، واسم «النكتة» على

الجانب النزوعى، واسم الكوميديا على العنصر الإدراكى.

ويقول لموسيان فابر إن الضحك انتقال من حالة شعورية إلى حالة شعورية مغايرة.

ويرى بعض العلماء «أن عمليات تفريغه الطاقة عن طريق الفكاهة هى عمليات معقدة متباينة إلى أقصى حد، وليس تنوعها تلك العمليات بقاصر على عمومية أو جزئية مصدر التوتر الذى يتم انطلاقه، أو على طول أو قصر مدة ذلك التوتر، أو على طبيعة مضمونة الانفعالى، وإنما يمتد هذا التنوع أيضا إلى الآلية النفسية التى يتم عن طريقها التحرر أو التخفف (النكتة، الموقف الطاريئ، جلسات التريقة، الكتابة الفكاهية..إلخ).

الضحك إذن ينطلق من الذات، رغبة فى إنهاء كثور ، بإطلاق طاقته فى اتجاه آخر، ولأنه ينطلق من الذاتف إنه يأخذ موضوعه منها، وهو يأخذ هذا الموضوع عندما يعطى معنى للمؤثر الخارجى الباعث للتوتر، أو المؤثر الداخلى الباعث لنفس الأمر، وكونه يأخذ معناه(الانفعالى) من الذات، فهو إذن سلاح لا توجهه للآخرين (إلا فى الحالات القصدية المتعمدة أو المتعمدة) بل رما كان سلاحاً للدفاع عن الذات دفاعا لحمايتها من هذا المعنى الذى كونته للمؤثر (داخلى أو خارجى) بإفلات طاقته إلى مسرب لا يؤذيها.

تتجه النظرية الفينومينلوجية (الاختزال الفينومنولجى) إلى وصف بنيان الشعور الخالص في علاقته بموضوعات العالم، واستخلاص معنى الظواهر بإرجاعها إلى البنيان المقابل لها من الشعور الخالص.

ويعنى هذا الأمر لدى المقتنعين بها والمطبقين لها ضرورة الابتعاد - مؤقتا - عن اليقين البديهى الذى يفترضه كل فكر وكل فعل، كيما يتسنى إبرازه وإيضاح دلالته، حتى تستطيع أن ننظر نظرة جديدة تكشف عن معنى العالم، وعن أصل الظواهر فى الشعور الخالص.

وبناء على ما فات فإن واقعة نفسية مثل الانفعال، وهو يعتبر - عادة - اضطرابا لايحكمه قانون، هى واقعة ذات معنى خاص بها ولا يمكن إدراكها في ذتها دون فهم هذا المعنى، إن معنى واقعة شعورية يكمن في كونها تدل على الواقع الإنسانى فى جملته، من حيث أه يجعل نفسه - فى الواقع الإنسانى - واقعا منفعلا أو متنبها أو مدركا أو مريداً..

ونرى النظرية الفينومينولوجية - أن الانفعال يحيل إلى ما يدل عليه من معنى، وما يدل عليه إنما هو مجموع علاقات الواقع الإنسانى، ومن هنا ولأن الانفعال تحقيق لماهية الواقع الإنسانى من حيث هو وجدان، فلا بد أن يبدأ وصفه - الانفعال - من الواقع الإنسانى نفسه.

ويقول سارتر - شارحاً الانفعال على المنهج الفينومينولوجى فى كتابه نظرية في الانفعالات - أن الانفعال يعنى تغيير للعالم أي نحاول أن نحياه كما لو لم تكن العلاقات بين الأشياء وإمكانياتها خاضعة لعمليات حتمية، بل خاضعة للسحر، وليس الأمر مجرد لعبة نلعبها، بل نحن مبجرون علي ذلك، ونحن نستغرق فى الموقف الجديد، ونتففانى فيه بكل ما نملك من قوة، ثم أن هذه المحاولة ليست شعورية

بما هي كذلك وإلا لأصبحت موضوعا للفكر، بل هي قبل كل شيء إدراك لروابط جديدة ومطالب جديدة، ولما كان إدراك الموضوع محالا أو مثيراً لتوتر لا يطاق، فإن العشور يدركه أو يعمل علي إدراكه على نحو آخر، أي أنه يغير نفسه لكي يغير الموضوع.

ويقول هوسرل (من كبار مفكرى النظرية الفينومينولوجية) أن التكشف يتم على دفعات، فالشيد المدرك ينكشف للشعور تدريجيا في سلسلة لامتناهية من المظاهر، وهذه المظاهر هي أوجه مختلفة لنفس الشيء.

ويقول هيجل «إن الشعور علاقة حددة بين الأنا وموضوع ما».

أي أن الانفعال هو خبرة الفرد الشعورية بذاته والعالم (الواقع الإنساني) ونحن لا نستطيع أن نفسر الشعور مثلما نفسر ظواهر الطبيعة، إننا فقط نستطيع أن نتفهمه.

وبعد..

كنا نحاول أن نجد الشيء المفقود أو المفتقد بعد أن استعرضنا نظريات الضحك الثلاث، والآن بدا لنا أن المفقود أشياءه وزن المفتقد هو كفهمنا لماهية الضحك ع لى أنه انفعال.

وصلنا إلي أن شيئا ليس مضحكا في ذاته.

وأن الشيء المضحك هو شيد مثير لانفعال وأن الانفعال إدراك، واستجابة لهذا الإدراك، وحينما نقول استجابة ، فإننا لانقصد أن أحدهما سبب في الاخر، ولكن كلاهما جزء من طبيعة هذا الافنعال (الإدراك والاستجابة الشعورية)، ليس هذا فحسب فإن الطاقة المنبعثة في الاستجابة الشعورية، وتفريغ هذه الطاقة في مسارب الضحك أو البكاء وقتيا، جزء من طبيعة هذا الانفعال ولأننا وصلنا

إلى أن الانفعال هو عملية ذات معنى، وأن معناها هو تفاعل الذات مع العالم أو رؤية الذات للواقع الإنسانى..

بكل ما سبق نقول أن ما افتقدناه فى تفسير عملية الضحك، سواء كانت قصدية (أناس يجتمعون يضحكوا)، أو إدراك واستجابة لفعل أو حدث يتم أمام الضاحكين، كان هو المعنى المتصل اتصالا مباشرا بالواقع الإنسانى، وإدراكنا المستمر لهذا الواقع، الذى يجد استجابة فى لحظة أو لحظات، مطلقا طاقة شعورية، لابد وأن تتسرب (لابد أن مسار الانفعال يتقاطع مع مساراتها للترسيب) لأنها غير محتملة.

وهنا لا يكون لدينا مضحوك منه غير الواقع الإنسانى المدرك فى ذاتنا.

إذن نحن لا تضحك من آخرين (وإن بدا ذلك لنا، وإن حاولنا أن نظهر نحن الأمر على هذه الصورة)، إننا لانضحك إلا من واقعنا الإنسانى.

أكثر من هذا فإن الضحك ليس هو الاستجابة (مثله مثل البكاء)، لكنه تسريب لطاقتى الإدراك والاستجابة الشعورية، إنه ليس رد الفعل، ولكن الإدراك والاستجابة الشعورية والطاقة المنبعثة منهما كعملية واحدة (وليس كعمليتين متتابعتين) هما رد الفعل، أماالضحك فإنه تسريب (تسريب لا تثريب عليه).

وهكذا نجد الناقص فى النظريات التى جاملت تفسير الضحك (وهو لا يفسر ولكننا يجب أن نتفهمه) الناقص فى كل منهما على حدة، والناقص فى مجموعها الجدلى أيضا، بل ونجد ما يخفف (ولا أقول يلغى) تناقضاتها..

لكننا قلنا فى البداية إن الإنسان هو الحيوان - الوحيد- الناطق، والذى له تاريخ (تجارب يبنى عليهاويتسعبدها) وقلنا إن الإنسان هو الحيوان الوحيد الذى يضحك.

والآن - بحق لنا أن نقول إن الإنسان لكونه حيوانا ناطقا، وله تاريخ فإنه يضحك..

ذلك أن فى الضحك جانبا «لغويا» مؤكداً.

وفى الضحك جانباً إدراكى أو الإدراك يستلزم الاستفادة من تجارب سابقة).

لكننا أيضا قلنا (أو حينا والمحنا فى أقوالنا) بأن الإضحاك أعلي مرتبة من الضحك، وإن السخرية أعلى مرتبة من الاثنين..

وهنا لابد من زن نفرق بين الثلاثة (فى محاولة لتأكيد المقولة أو التلميح).

فإذا اتفقنا (ولو بتحفظ) على أن الضحك يكمن في معادلة كالتالى:

مؤثر الذات انفعال (إدراك + استجابة بالتوتر) طاقة (لا تحتمل فيتم تسريبها فى الضحك) فإن الضحك بناء على هذه المعادلة يحتاج إلى مؤثر معزول عن القصدية (حدث أو تذكر لحدث)، وهكذا يصبح الضحك (بمعناه التسريبى للطاقة) رد فعل..

ويصبح الإضحاك يصبح خلقا للمؤثر.. (والخلق فيه قصدية مؤكدة).

وتصبح السخرية تمعنا وإمعانا للفكر فى المؤثر بعد خلقه.

وهكذا يتصاعد الخلق فى الضحك - الإضحاك - السخرية من الصفر إلى مالانهاية.

ويتصاعد القصد من الصفر إلي ما لا نهاية.

ويتصاعد الفكر من مجرد إدراك للذات فى لحظة إلى ما لانهاية.

ويتصاعد الزمر من السلبية (رد الفعل) إلى أعلى درجات لإيجابية.

ويتصاعد استعمال اللغة من كونها مادة إدراك أولية إلى أرفع سموات الإبداع.

الآن.. غنى هن القول أن نوضح أن الفنون (والأدب فى كافة قوالبه وأشكاله - من الفنون) تتضمن الإضحاك والسخرية (لا يمكن إلا أن تتضمن ما فيه إبداع وقصدية).

ولقد عرفنا أن الإضحاك يحتاج إلى خلق توتري شعر إزاءه المتلقى بالتفوق - المؤقت وقد نقول المكذوب أو المتحايل لدفاع عن النفس - علي الفعل المضحوك منه (الدراما أو فعل الكتابة الذى يستخدم اللغة بحساسية خاصة وفعالية شديدة الخصوصية وإيقاع قادر على خلق هذاالتوتر) أو خلق توتر يتم إحباطه وعكس مساره، أو أنه يسمح - هذا التوتر - بالانفكاك لحظيا من توتر يعيش مكبوتاً محبطا حبيسا حسيرا بضغط من الأنا العليا.

هناتستطيع الحركة أن تضحك..

وتستطيع اللغة المنطوقة أو المكتوبة أن تضحك..

ويستطيع الخط فى الفنون التشكيلية أن يضحك..

ويستطيع اليقاع الموسيقى الذى يتضمنه الهارمونى أن يضحك.

وليس معنى أننا لم نتكلم عن الإيقاع إلا فى الموسيقى أنه قاصر فى وجوده عليها، فالحقيقة أن الإيقاع هو أم الفنون جميعا.. فالإيقاع أساس الحركة، وانسياب الخط، ومكمن التوتر فى اللغة

المنطوقة والمقروءة، وأن الفنون كلها إيقاع..

والإيقاع الذى يضحك إيقاع شديد الخصوصية. وهو مما لايمكن وصف، فلقد ارتنا الاختلافات بين نظريات الضحك وما تتضمنه من تناقض داخلها أو فيما بينها، أنه لا توجد وصفة سحرية لفعل الإضحاك (فى كافة أشكالها لفنية)،ولهذا يثور التساؤل، كيف يستطيع المضحكون أني ضحكوا، ما دام الأمر لا يتضمن صفة خاصة ذات مقادير معروفة.

الحقيقة أن الإضحاك خبرة كامنة فى ا لذات المبدعة، وهى فى لحظة الخلق تستدعيها، وتجربها، وتطلقها (وعمليتا الاستدعاء والتجريب تتمان معا، وبسرعة رهيبة لا يستطيع أداءها إلا المخ البشرى شديد التعقيد..

نحن نسدتعى ما يؤكد لنا الخبرة الذاتية أنه يضحك.. ونحن تجربه أولا فيضحكنا.

ونحن نطلقه فى إيقاع قادر على إحداث التوتر..

وموهبة المضحكين تمكنهم من هذاالاستدعاء، وبراءة التجريب، وشكل الإطلاق..

هذا هو باختصار شديد فن الإضحاك، وهو فمن يتضمن ماهو عدوانى فحسب، وماهو إفلات للتوتر المصنوع أو المكبوت فحسب، ويتضمن ماهو ساخر أيضا (والسخرية أعلى مراحل الإضحاك).

والحقيقة أن للسخرية شأنا وحدها فى عملية الإضحاك، فالسخرية - كما قلنا- هى تمعن فى المؤثر وإعمال للفكر فيه، ولأننا نضحك - كما أسلفنا - حين نضحك من الواقع الإنسانى (ليست السخرية المقصودة هنا هى السخرية التى تحط من إنسان اخر، إن

هذاالإضحاك الذى أتى عادته الأولية من عيوب أحد الأشخاص ينتمى إلى العدوانية التى تشعرنا بالتفوق، ينتمى إلى النظرية الأولى فى الإضحاك فإن السخرية هى تمعن في الواقع الإنساني هى، إعمال للفكر فى هذا الواقع الإنسانى الذى يشارك فيه الجميع ..

لهذا يحق لنا أن نقول أن السخرية هى أعلى درجات الإضحاك وأسماها. والسخرية قد لا تضحكنا وهى حين تضحكنا، لا تخلف لدينا شعورا بالنشوة الناتجة عن التفوق اللحظى والانفكاك المؤقت وحدها، بل قد تترك فينا السخرية - سواء أضحكتنا أو لم تفعل - مشاعر جارفة من الحزن..

السخرية وحدها، قد تنطلق من الحزن مثلها مثل الإضحاك، لا لتهرب منه، بل لتعمقه فى بعض الأحيان، وهى تمعن النظر فيه، وتعمل الفكر فى عناصره فى كل الأوقات.

السخرية تبقى فى الإنسان عين الصبى البريئة، وخبرات الرجل الناضج، وهى بالاثنين لا تكذب ولا تسعى إلي تجميل الواقع، وهى قادرة على أن تصدمنا وهى تشخص وتحلل علل العصر - كل عصر - ومعايبه.

وإذا كان المسرح ضمن تعاقداتهاالكثيرة مع متلقيه، وتعاقدات المتلقى مع ما يجرئ على خشبته، قد اخترع وأصرعلى أن تكون نهايات الكوميديا سعيدة، لكى يمنع الشفقة من أن تتضخم وتتحول إلى تألم أو حزن جارف، - فإن السخرية منذ تشيخوف ، مرورا ببيرانديللو، ودورنيمان وغيرهما، قد تسللت إلى المسرح، ومنه إلى كافة الفنون الأدبية، لتجعلنا من ناحية نضحك من آلامنا، ونتألم فى ضحكاتنا، ولتنزع الجدار الفارق بين التراجيديا والكوميديا فى

الدراما، وهكذا لم يعد الضحك في المسرح - ومنه إلى باقى الفنون- تخففا مقصودا يمكننا من احتمال الزن التراجيدى بل أصبح الضحك عاملا لترسيخ حزن إنسانى على واقعه بغية التحريض على تغيير الواقع، وليس بهدف تغيير الحزن.

أخيراً.. لعلنا بحثا عن ماهية الضحك - الإضحاك- السخرية فى الفنون ، قد طوفنا لنقترب، أو أن هذا ما آمل فيه، إن غاية البحث - أى بحث - أن يقطع خطوة أبعد مما قطع سابقوه، فى طريق لا نعرف مداه،.و لأننا لا نعرف مداه، لانستطيع أن نتكلم فيه عن الوصول، فقط تستطيع أن نزعم أننا نقترب من نهاية قد تكون فى منتهى البعد...

مراجع البحث :

١- سيكولوجية الفكاهة والضحك (فى علم النفس) أ. زكريا إبراهيم، مكتبة مصر ، القاهرة (مرجع رئيسى).

٢- مارك كوين (أعلام الأدب الأمريكى) المكتبة الأهلية، بيروت.

٣- الموسوعة الأمريكية الجزء ١٤ ص٥٦٣، وما بعدها، والجزء ٤ ص٣٣، وا بعدها والجزء ٧ ص٢٥٤، وما بعدهما، والجزء ١٠ ص٨٢٤، والجزء ١١ ص١١ ،والجزء ٢٣ ص٥.

٤- جحا، عباس محمودالعقاد، دار المعارف، القاهرة.

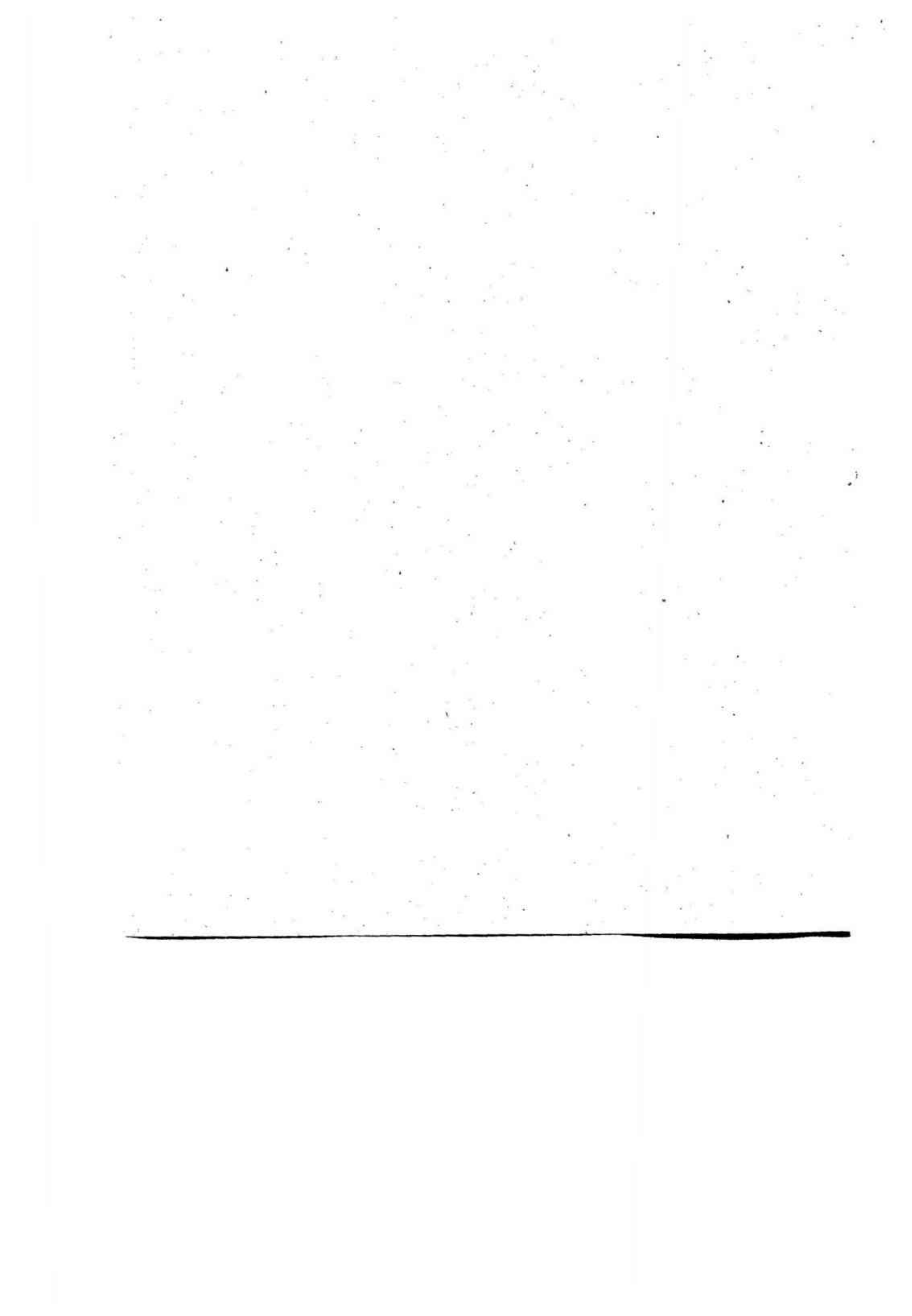
٥- لسان العرب لابن منظور (دار المعارف).

٦- نظرية فى الانفعالات، جان بول سارتر، ترجمة د. سامى محمود على ود. عبد السلام القفاش، أمهات الكتب، مهرجان القراءة للجميع.

٧- الفكاهة فى مصر، أ.د. شوقى ضيف، كتاب الهلال - القاهرة.

المحور الثالث

(إقليمـــى)



الخطاب السردى بين الواقع والإيقاع
حالتان من السرد فى الجيزة

ربيع مفتاح

صدر عام ٢٠٠٠/٢٠٠١ ضمن كتاب الجيزة الأدبى - مجموعتان قصصيتان وهما «اهتراء» للقاص محمد عبد العزيز الحتاوى و«غربة الضمائر» للقاص محمد كمال رمضان، وأعتقد أن كلا العملين على درجة من الجدية تستوجب على الحركة النقدية أن تضعهما على مسرح الرؤية والدراسة، وإذا كان كل قاص منهما لم ينفصل عن واقعه فإنه يحاول خلق واقع فنى ذى إيقاع خاص به، فالكتابة إيقاع وقد لا يصل الكاتب إلى إيقاعه الخاص فى تجاربه الأولى - لكن النقد معني بالكشف عن بذور هذا الإيقاع وجيناته منذ الوهلة الأولى. هذه الجينات التي تأخذ فى التبلور يفعل استمرارية الفعل الإبداعى وهذا ما نقصده بالواقع والإيقاع فى الخطاب السردى فى كل من المجموعتين «اهتراء».

من خلال أكثر من عشرين قصة قصيرة يحاول القاص محمد عبد العيز الحتاوى معالجة الكثير من المهموم الإنسانية فى إطار من نسيج إبداعى يتضمن مجموعة من التقنيات الإبداعية وهو بذلك يحاول أن يعثر على صوته الخاص إنه يخترق الواقع الحياتى معتمدا على زاوية رؤية تشكل - أو تحاول أن تشكل - إيقاعا متميزا.

فى قصة «عبور» يظهر لنا هذا الحكيم بنظارته الطبية ليقول: «من

لا يعيش حرا لا يعيش» هذا الحكيم حينما وقف على المقصلة طارت نظارته الطبية لتستقر فى فراش الراوى، والإبنة الرضيعة عترتفع بهامتها كى تعبث بالنظارة. إن هذا المشهد يعيد إلى ذاكرتنا مشهد إعدام المناضل العربى «عمر المختار» - لكن- القاص أعاد شحن المشهد بالتكثيف الشعرى هذه الشاعرية التى تعد أبرز ملامح معظم القصص وفى قصة «عبور» نجح القاص فى العبور من منطقة النثر إلى منطقة الشعر، ومن الواقع إلى اللاواقع من خلال أسلوب شاعرى، «متى يتقن من فنائهم فى روحه»، «سقاهم جميعا ترياقا من صنعه» - لكن - القصة لم تصل إلى درجة التأزم من خلال تشابك خيوط لحدث ما، وإنما هى حالة من حالات الروح يمر بها الراوي وكأنه يقص مقطعا شعريا ولا يختلف قصة «السجين» كثيرا من حيث القضية الفنية عن قصة «عبور» حيث تعتمد على نوع من التقطيع السردى المشحون بالشعر، فالراوى يحكى عن اسمه الذى يطالعه فى بداية الصفحات، هذا الإسم الذى يعبر كل السطور من الداخل - لكن - لا يستطيع الخروج، فكأن هذا الاسم يكرر لنا مأساة «سيزيف» الذى يحمل الصخرة إلي أعلى فتنزلق إلى أسفل ثم يعيد المشهد - وهكذا-إنها معاناة الإنسان فى هذا العصر وكذلك الاسم الذى يمثل الراوى، فكلاهما سجين، واحد بين حروف الأوراق والآخر بين مفردات الحياة - لكن - هذه القصة مع تكثيفها الشديد تولد نوعا من الصراع الدرامى بين الدخول والخروج، بين السكون والحركة وبين الصمت والتمرد.

أما فى قصة «اهراء» والتى تحمل المجموعة عنوانها فإن الراوى ينتقل من الهم الخاص إلى الهم العام، من اهتراء الصدر إلى

الاهتراء بمعناه القومى، وذلك من خلال سياق شعرى مشحون بجماليات التأويل (ذبابة تفسد كل هواء العالم وتطن برأسى ولا أحد ممن حولى يجرؤ أن يهشها).

من خلال هذا الرمز استطاع القاص أن يختزل الكثير فى التعبير عن عربدة إسرائيل وتحديها للمجتمع الدولى.

إن القاص قد أقام حالة من التوازى بين العجز الجسدى والعجز العربى. إن ثلاثية «عبور» «السجين» «اهتراء» متشابهة فى كثير من حيث التكثيف والتركيز والإطار الشعري والاعتماد على تداعيات الراوى المتكلم الحاضر.

وفى قصة «عندما تتوه اللغة» والتى تبدأ بهذه العبارة «وللمرة التى يصعب حصرها خلال الثلاث سنوات الدراسية الأخيرة يحدث أن..» لقد استطاع القاص أن يدخل المتلقى فى نسيج العمل دون إيراد مقدمات، كما استطاع بهذه الجملة الافتتاحية اختزال الكثير من الكم السردى وبالتالى لعب الاختزال المبرر فنيا فى هذه القصة دورا فى التكثيف كما استطاع الكاتب أن يجسد الصراع بين إرادة هذا الطالب وبين المعوقات الجسدية والنفسية التى يعانى منها حتى لحظة انتصار المحاولة، وكأن كل من يحاول ولا ييأس فلابد أن ينجح، فى هذه القصة - أيضا - يصل عنصر التصوير على درجة كبيرة من الإجادة، وساعد على بلورة رؤية القاص، ومن خلال هذه العبارة القادمة تكشف عن هذا العنصر الهام وهو التصوير «لكنه شعر بالرحة بعد أن هشمت كلمات إجابته مع خروجها تلك الحلقة المعدنية، كما أ القاص - أحيانا- يسرف فى اسخدام الرمز حيث يكون سريع التفسير ولذا يفقد سحره، فمن خصائص الرمز الفنى أن يكون فى

المنطقة التي تقع بين الوضوح الكلى والغموض الكلى بحيث يصبح غنيا فى تأويله، وفى قصة «محاولتان باءتا بالفشل» والتى تجسد الصراع بين الغواية وإرادة لتغلب عليها لقد تناول الكاتب الكثير من الهموم الإنسانية فى تعددها وتنوعها بين الذاتى والإنسانى وبين العاطفى والوطنى ولم ينفصم عن واقعه بكل تشابكاته الاجتماعية والنفسية حاملا جبناته الفنية والتي سوف تشكل مشروعه الإبداعى، مستقبلا ومن هذه الجينات القدرة على التصوير وشاعرية السرد وتوظيف الرمز كل ذلك فى طريقه للنضج والتميز، وأعتقد أن الكاتب لديه من الإرادة ما يحقق ذلك «غربة الضمائر»

فى قصص «غربة الضمائر» استطاع القاص/ محمد كمال رمضان أن يطوف بنا من خلال هذه الرؤى للواقع المعاش بما يضج به من مشاكل وما ينوء به من هموم، يتشابك فيها الاجتماعى مع العاطفى والذاتى مع السياسى، وقد نجح فى اختراق هذه الشبكة فنيا حتى وإن كان لنا بعض المآخذ على بعض إبداعاته، وهو بذلك يشكل إيقاعه الخاص بعيدا عن اجترار تجارب الآخرين أو تقليدهم فأصبح له نصيب - لا بأس به - من اشتباكه مع الواقع دون هروب أو تخاذل أو انزواء ونصيب من محاولاته الدائبة لخلق ايقاع خاص به.

فى قصة «لما سرت والنعش» والمهداة إلى أخيه الراحل سمير، يستدعى الكاتب هذا الفقيد الغالى إلى أتون اللحظة الحاضرة المضطربة واستطاع أن يجسد هذه الرووح الثائرة المتمردة والتى لا تنثنى أمام الماديات الزائفة، ومن خلال تقنية العودة إلى الوراء «الفلاش باك»، يفجر الراوى الحاضر قضية الأحياء الموتى أو الموتى الأحياء، الأحياء الذين فقدوا القدرة على الفاعلية والتأثير رغم

وجودهم المادى فى حركة الحياة والموتى الذين يتسمون بالفاعلية والتأثير حتى يعد أن رحلوا، وهذا ما تبلوره هذه العبارة.

فقالت روح أخى فى رثاء : تركت أمواتا تدق أعناقهم فى قيود الحياة!!

وفى قصة «واقع» التى تصور الصراع بين الخير والشر من خلال تشظى الشخصية إلى ثلاث شخصيات تمثل الخير والشر والقاضى بينهما ومن خلال وجود الحبيبة ينشب ا لصراع، «مد أظافره نحو مليكته يريد الاستيلاء عليها ... احتمت بى.. تبعها ولم يحفل بى حاول اصطيادها لولا أن برزت أمامه.. أحاول منعه منها»

هذه القصة أقرب إلى ما يعرف بالقصة النفسية باعتمادها على شخصية محورية وهى ذات الراوى التى تتجزأ وتتمزق بفعل هيمنة الواقع الفاسد.

أما قصة «سارق الحذاء» والتى ينهيها القاص بأسلوب يعتمد علي النصح والإرشاد، «صرخ بأعلى صوته مع آذان الفجروهو يطرق نافذة صاحبه ليعلن له الحقيقة ويطلب منه السماح ويتوب على يديه.. فباب التوبة ما زال مفتوحاً» جاء السرد معتمداً على التعليمية وذلك على حساب فنية القصة فالفن يثير ويطرح الأسئلة ويدهشنا فى المقام الأول.

أما فى قصة «زيارة السيد فلان» فقد نجح القاص فى إبراز تناقضات الواقع الإجتماعى والاقتصادى من خلال زيارة ذلك الشخص المهم، وقد اختار الكاتب الحمار كرمز للبطولة فى مواجهة كل رموز التعسف ونقطة هجوم على الواقع الذى يتصارع معه والسؤال الذى يطرح نفسه : عندما يثور الحمار على كل القيود ويلقى حتفه فهل يعنى ذلك إدانة ذلك الإنسان المستكين الخانع؟!

كما أن استخدام بكلمة «فتور» بجوار «حماس»، وترحيب بجوار تندد واختلاط الأمور. كل ذلك يعكس حالة الكذب والنفاق توجيه سهام النقد للواقع الفاسد وقد وصلت السخرية فى هذه القصة إلى درجة الفانتازيا وهذا ما تؤكد هذه السطور: «ويظن أنه السيد فلان قد أشار والأمر شورى بنيهم - بتحويل هذا السوق من سوق لبيع المنتجات الزراعية إلى سوق لبيع المنتجات السيايحية «بازارات» وكان تعليل السيد فلان تنويريا، إذ بذلك المقترح - وقد أخذ سيادته حق تنفيذه تستطيع قريتنا الطيبة الدخول في صراع الحضارات بالقرن القادم وهى تضع قدما على أخرى!!

أما فى قصة «أتمنى أن تعرفنى» لم يتناسب الطرح الفنى للكاتب مع فكرة العاطفة التى أراد أن يبثها مما جعل البناء الفنى لها مترهلا، واختفى كل من عنصرى التشويق والتكثيف، وهما عنصران ضروريان فى تقنيات القصة القصيرة لأن القاص لا يملك سوى طلقة واحدة فإن لم يسددها إلى الهدف الذى يقصده طاشت منه وهذا ماحدث في هذه القصة.

وفى قصة «صراع» تقاطعت دوائر القهر بين الراوى والكلب الطيب والكلب الشرس والقطة، فالكل يود الحصول على حقه من الطعام، فالراوى يعانى الجوع بسبب فقره والكلب الطيب يتمنى ولكن لا يحصل على شىء. أما الكلب الشرس ينجح فى إرغام الراوى على إعطائه بعض الطعام أما القطة فإنها تتمنى ولكن لا تملك الدخول فى «حلبة الصراع» فقد أجاد الكاتب فى تصويره. وفى التحكم الفنى عملية السرد لأنه استطاع أن يختزل الكثير فى سطور قليلة دون إخلال بالمعنى.

البنية التصويرية عند.. (نماذج من شعراء الجيزة)

د. قطب عبد العزيز بسيونى

إطلالة : عندما يقول الدكتور على عشرى زايد فى تعريفة للصورة «هى إبداع للروح» [١]، فإنه قد تجاوز كل التعريفات السابقة، التى تدور فى فلك الجزئيات، وانتقل بالصورة إلى المطلق الذى ينأى عن الحس إلى عالم الأرواح والمكنونات النفسية المجردة، وهو عالم خصب لامتناهى، يتسع لكل إطار من الفكر، والإبداع والجمال، والسحر والغموض، والتصوف .

وعندما نلتمس تطبيقاً لهذا التعريف الجامع عند الدكتور عبد القادر القط نجده يعرف الصورة بأنها «الشكل الفنى الذى تأخذه الألفاظ والعبارات، بعد أن ينظها الشاعر فى سياق بيانى خاص، ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة فى القصيدة، مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها، فى الدلالة والتركيب، والإيقاع والحقيقة، والمجاز والترادف، والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفنى» [٢] .

وبين هذين التعريفين (الإجمال والتفصيل - التنظير والتطبيق) تأتى هذه الدراسة لنماذج من شعراء الجيزة فى أحدث إصداراتهم (٢٠٠٠/٢٠٠١)، منطلقين من النص ذاته فى محاولة لكشف رؤية هؤلاء الشعراء لواقع العالم من حولهم من خلال الصورة .

رمزية الصورة فى شعر الشناوى

تتأرجح الصورة فى شعر محمد رشاد الشناوى فى ديوانه «إلى الرحمن هاجر[٣]» بين قطبين متوترين دائماً، قطب دينى: يتخذ من القيم الدينية وسيلة لتشكيل الصورة بأبعادها الروحية العميقة والمتنوعة، والصورة فى هذا البعد لاتخلو من الحسية، بل تظل ممسوكة برموز مكانية كالمدن التى شهدت موالدالدين الإسلامى، مكة والمدينة، والقدس، وغيرها من ساحات الرحاب المقدسة، وأحيانا تشف الصورة لتغذو شعاعاً من النور يبسط رداءه ليشمل أرجاء المعمورة، وأحيانا يتخذ من الأحداث وسيلة لتشكيل الصورة مثل مولد الرسول (صلى الله عليه وسلّم) والهجرة إلى المدنية، كما نرى العودة إلى الجذور الأولى للإيمان بالاعتراف والبوح والابتهال والدعاء، والتضرع والخشوع، وفى هذا كله تنضوى الرؤية السياسية لتطل فى شكل استنهاض المسلمين لتخليص بيت المقدس من أسر اليهود، وابتعاث القادة كعمر بن الخطاب وصلاح الدين وغيرهما، ولذا مهما حاولت رمزية الشاعر أن تشف إلى عالم المجردات تظل مقيدة بقيود الأحداث المذكورة اللهم إلا إذا التمس القارئ لها تأويلاً آخر يرتكز فى أصوله على هذه الأسس المادية الروحية وينفذ من خلالها إلى عالم المطلق أو المجرد .

فعندما يقول فى قصييدة «إلى الرحمن هاجر» :

الهجرة الغراء فى مكنونها

نور موعظة لكل نوى البصائر

ليست بهجر للمكان وإنما

عن كل موبقة وكل هوى فهاجر

هاجر بنفسك عن شرور نوازع

تستقطب الأرواح فى دنيا المحاذر

خفف بنفسك وطأة الطينَ ارتفع

حلق بروحك فى سماوات البشاير

هاجر إلى الرحمن هجرة مؤمن

بالقلب.. بالوجدان كن لله ذاكر

نجد الهجرة التى تكررت سبع مرات فى هذه المقطوعة تجولت من صورتها المادية المعروفة تاريخيا فى الإسلام إلى رمز لكل معنى روحى ينأى بالإنسان عن وضعيته المادية إلى عالم الأرواح، ولم يبق من هجرة الرسول (صلى الله عليه وسلم) سوى الصدى الذى يغلف البعد الرمزى كعنصر زمنى أو تاريخى. وانتقلت الصورة إذن إلى الذات تتصارع من داخلها بين نوازع المادة بطبيعتها الطينية وعالم النور والإشراق، من الموبقات إلى عالم الوجد الروحى والتحليق فى سماوات البشائر.

أما القطب الصوفى فى شعر الشناوى فهو الرقى إلى الصورة المثلى للروح، وهى عنده تنبثق من حضن التدين المحافظ، والتصوف فى جوهرة رؤية مثالية للكمال ولذلك تكمن المجاهدة فى التخلص من أدران الجسد ونوازعة والانسلاخ فيه إلى وجود آخر وهو عالم الجمال والجلال. وهى رؤية يتشوق إليها كل إنسان ويجتهد فى إدراكها وتصور ملامحها. بحسب همته وإرادته واجتهاده، ويظل التطلع لهذا التشوف والخيال والتشوق والانتظار ديدن كل متصوف وغايته مثلى .

قبل أن نمضى فى تحليل الرمز الصوفى عند الشناوى نستهدى

يقول أدونيس فى وصف ملامح الصورة الصوفية يقول : «الصورة الصوفية لا يتوصل إليها إلا بالقلب والحدس والإشراق والرؤيا، ومن هنا ارتبطت معرفة الحقيقة فى التجربة الصوفية بالذات العارفة، خارج العقل والنقل، ولكل ذات تجربتها المغايرة، لأن الحقيقة تتجلى لكل ذات بشكل مغاير. والحقيقة فيما لا يقال، أو ما يمكن قوله، فى الغامض الخفى اللامتناهى. فالحقيقة ليست فى العقل، ولذلك لابد من إبطال الحواس والعقل» (٤) .

فإذا كانت الحقيقة على هذا النحو من الغموض، معيارها ذاتى بحب ماتتجلى لكل عارف فإن الصورة هى أيضاً المعبرة عن هذه الرؤية الغامض تخضع لمعيار ذاتى .

فعندما يقول الشناوى فى قصيدة «إشعاع من الحب» .

إذا ما حـــاكت الريح	**عواء الذئب فى الشعب** (٥)
وصدت ظلمــة الغــيم	**شعاع الشمس عن دربى**
وضاق الرحب فى عينى	**وعفت العيش من كــربى**
تأود فى حنايا الــروح	**إشــعاع من الحــــب**
وألبسنى الرضــا ثوباً	**من الإيمان فى القــلب**
ونادى عمق وجــدانى	**حبيبـــى أنت يا ربـــى**

وبنظرة سريعة إلى هذا المقطع من القصيدة نجد الصورة قد بنيت فى جوهرها على منطق عقلى وهو ما يسمى السبب والنتيجة أو العلة والمعلول أو المقدمة التى تفضى إلى نتيجة حتمية. فالمفارقة التى حكمت مسار الصورة عنصرين، مادى دنيوى أرضى تمثل فى محاكاة الريح، وعواء الذئاب، وظلمة الغيم، واحتفاء شعاع الشمس، وضيق الصدر، وغشاوة العينين، والتبرم من الحياة والقنوط منها، لما

فيها من كروب ومعاناة هذا هو الشق الأول من الصورة .

أما الشق الثانى وهو المقابل للأول، فيضم حنايا الروح، وإشعاع الحب، وارتداء الرضا ثوبا، وفيوض الإيمان فى القلب، ونداء الوجدان فى صرفة مستنجدة مشتاقة متهدجة بالعشق لله والزوبان فى معيته .

وإن كانت الصورة على مستوى التحليل النفسى والأجتماعى تمثل شكلاً من أشكال الهروب من الواقع إلا أنها تمثيل فى الاتجاهات الصوفية التيار المعتدل الذى ظل يبحث عن الحقيقة الصوفية من خلال المعطيات الدينية والذى يمثلة الغزالى والقشيرى فى القديم أما خيال الحلاج وشطحات أبن عربى وفناء ابن الفارض فلم تعرفها صورة الشناوى، وتظل الصورة فى ديوان الشناوى على امتداده محكومة بهذين البعدين الدينى وهو الغالب الصوفى الذى يطل على استحياء من بين طيات القصيدة الروحية بدلالات لا محدودة كما فى شعر ابن الفارض ورابعة العدوية .

* * *

الصور البنائية فى شعر رضا حلمى الشوكى .

والصورة البنائية كما عرفها الدكتور أحمد محمود الخليل فى كتابة «فى النقد الجمالى» «هى تلك اللوحة الفنية التى تتآلف فيها جملة من الصورُ الشعرية، فتسهم فى تجليه أبعاد انطباع معين، وتساعد على توضيح الموقف الانفعالى الذى يصدر عنه الشاعر، ومن هنا كانت أكثر خصباً من حيث الدلالة والبنى الجمالية»(٦)

فى ضوء هذا التعريف تأتى بنائية الصورة فى ديوان الشاعر رضا حلمى الشوكى منطلقة من أبعاد الرؤية العامة التى تتمحور

حول البعد القومى - أبرز الأبعاد - والدينى والأجتماعى، والعاطفى وكلها تدور فى فلك الجرح الفلسطينى وأطفال الحجارة الذين يسحقون تحت المجنزرات، فيسقطون برصاص الإسرائيليين أشلاء متناثرة على مسمع ومرأى من العالم كله صباح مساء فلا يتحرك ساكن. فالديوان فى جوهرة صرخة رفض للواقع العربى والإسلامى والعالمى .

ولهذا تأتى الصورة مضخمة بوحى هذا الجرح وماينزفة من آلام ومعاناة فتكتثر فى عناصرها الوان الدماء والتضحية والفداء والموت، والصراخ والرفض، والهمود والسكون والتكلس. هى إذن صورة كلية لمعاناة الإنسان العربى نحو ذاته المكبلة بالقيود ونحو قوميته وما تتطلبه من واجب .

فى هذا الصراع القدرى المحتوم، نرى التشكيل الجمالى يتعدد ويتنوع ففى قصيدة «الشرنقة» والتى تناص مع قصيدة «رسالة فى ليلة التنفيذ» لها شم الرفاعى تستمد الصورة مادتها الأولى من المفارقة تصور مشاعر الانتظار لتنفيذ حكم الإعدام على ذات الشاعر - وهى رمز لكل مواطن عربى شريف يأبى الضيم والظلم والقهر - وبين إناس متقاعسين مهزومين خانعين راضين بالذل والهوان سعداء به، يقول فى مطلع القصيدة :

الليل تملأه الغيوم

والسحب حبلى بالهموم

والقابعون وراء أسوار السجون

يتسامرون مع الأس

يتضاحكون مع الشجون

ويقاتلون الوقت والهم الدفين ..

.. فيهزمون

إلا أنا ..

إلا أنا يا ليل الدامى الحزين

عضت الكرى زمن الخنوع

جفت بأحداقى الدموع

فغداً أساق إلى حبال المشنقة

وألف فى كفنى صريعاً ..

كالفراشة فى خيوط الشرنقة .

على الرغم من بساطة التعبير الشعرى وسهولة الصياغة، إلا أن الشاعر يضعنا أمام مفارقة تصويرية غاية فى العمق الدلالى، حيث قسم الواقع العربى والإسلامى إلى قسمين متناقضين أشد التناقض حيال ما يمكن الاتفاق بشأنه، وقبل أن نمضى فى تحليل الموقفين المتناقضين نعرف بالمفارقة التصويرية كما وردت فى كتاب «عن بناء القصيدة العربية الحديثة» للدكتور على عشرى زايد يقول :

«المفارقة تكنيك فنى يستخدمة الشاعر المعاصر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض .

التناقض فى المفارقة التصويرية فكرة تقوم على استنكار الاختلاف والتفاوت بين أوضاع كان من شأنها أن تتفق وتتماثل، أو بتعبير مقابل تقوم على افتراض ضرورة الاتفاق فيما واقعة الاختلاف» (٧) .

فى ضوء هذا التعريف ننظر فى المفارقة نجد طرفها الأول: والذى يمثلة الغالبية هم أناس تملؤهم الشروخ، خانعون قابعون وراء أسوار

السجون، يستعذبون الألم ويتعايشون معه ويسامرونه ويضحكون، فقدوا نخوتهم وإنسانيتهم يتلقون الهزيمة فى سعادة كأنها النصر، هم أناس تبلدت مشاعرهم وتحجرت عواطفهم وتساوى عندهم كل نقيض .

أما الطرف الثانى من المقابلة والذى أوحت به الصياغة الشعرية ورمزت له بشخصية واحدة وسكتت عن الكثير. هم هؤلاء الذين يساقون إلى حبال المشانق ويسحلون ويعذبون لمواقعهم الوطنية الشجاعة والتى تكلفهم حياتهم ويصورن على أنهم خارجين على القانون. هؤلاء الذين يملؤن المعتقلات والشجون هم الشرفاء فى حقيقة الأمر والذى كان من الوجب أن نلتف حولهم وتبرز أدوارهم الوطنية والقومية بصور فى أنهم مجرمون .

إلى هذا الحد ساهمت تلك المفارقة التصويرية البسيطة فى تشخيص واقعنا العربى وإبراز التناقض بين بدهيات إنسانية لا تحتاج إلى خلاف ولعلى لا أبالغ إذا قلت إن هذا التصوير الفنى زلغ من عشرات الخطب العصماء والمقالات المنمقة التى نطالها على صفحات الجرائد والمجلات .

على هذا النحو يمضى ديوان «شمس لها صعم الحنان للشاعر رضا حلمى الشوكى وإن اختلفت التجارب تبعاً للقضايا والموضوعات القومية .

* * *

توقيعات نفسية فى شعر مديحة أبو زيد .

والتوقعيات النفسية - كما يصورها الدكتور عز الدين إسماعيل - هى صورة كلية تمثلها القصيدة فى مجموعها وإن اختلفت

المشاهد الجزئية إلا أن القارئ سرعان ما يدرك فى نهاية القصيدة أن هذه المظاهر لم تكن أقنعة بل مظاهر مختلفة لحقيقة واحدة [٨]

فى ضوء الحقيقة يأتى ديوان «نغمات على الوتر الحائر» للشاعرة مديحة أبوزيد، وكأنه قصيدة واحدة ممتدة مركبة تصور مشهداً دراميا مؤثراً يتألف من صور جزئية كلها توقيعات على قيثارة الذات الجريحة لشاكية المتألمة الباحثة عن الخلاص. وكثيراً ما تطرح الشاعرة الأسئلة المحيرة التى ليس لها إجابة، وكثيراً ما تتصادم مع الواقع، وكثيراً ما تلحم أحلاماً رومانسية غائمة وكثيراً ما تجد الحزن الشفيف الرفيف يطالعك فى كل قصيدة بنبرة هادئة أحياناً ونغمة موجعة فى كثير من الأحايين، أما الحب فهو المحور الرئيسى الذى تتعامد معه كل المحاور، يتجسد مرة فى الحبيب المفقود، ومرة فى العشق الإلهى، ومرة ثالثة فى الرمز الكلى بمعناه المطلق، نحن أمام صور نفسيه متحركة، ووجدان يتحرق شوقاً إلى وجود آخر ملؤه الحب والجمالى .

تقول فى قصيدة «نبضات»

تاه الحلم الأخضر فى الأعماق

إنها صورة موجعة أليمة لأن الحلم هو الأمل الباقى الذى يتعلق به كل إنسان، ليتجاوز به آلام الواقع المرّ، وعندما يكون فى أعماقنا إذن تتجه الصورة مباشرة إلى النفس المترعة بالحزن ليكون الحلم معادلاً إنسانياً لتلك الآلام المخزونة حتى تتوازن النفس مع الحياة .

ومن الصور النفسية الاجتماعية التى ترى من خلالها الحياة، الناس، الواقع، تلك المناجاة أو الحوار الهادئ والخطاب النسى الرقيق .

يا صوت القهر الصارخ فى وجه الأشباحْ(٩)

لاتقتلنا فوق شواطىء نهر الظمأ الموحشْ

لا تجعل من ظلك ستراً لليأس وللأشجانْ

ورغم فخامة الألفاظ، وحدة الدلالة إلا أنك تشعر أن الصورة النفسية الكلية إنسانية ولم تشعرك بالقنوط أو اليأس أو الانصراف عن الحياة بل تشعرك بالرغبة والأمل والتشوق والتطلع إلى غد أفضل، إنه حزن عبقرى متفائل يمنحك الإحساس والرؤية والتأمل فى أعماق النفس والوجود .

تقول فى قصيدة «زهرة بين الضباب»

وفتحت عينى والصفاء يلفنى فى وحدتى(١٠)

ويروضنى الطيف الكئيب على يقطع خلوتى

ورأيت كل معالم الدنيا تنوء بظلمتى

وأنين قلبى قد طغى وأثار كامن حيرتى

فمضيت أسكب فى حواش الليل ساخن دمعتى

وتوسلت خفقات روحى كى تبدد شقوتى

ورفعت رأسى للسماء لكى أوضح أنتى

ماتزال الصورة النفسية تتمحور حور الذات وتستبطن عالم الشاعرة الدخلى ونكشف أعماقها الجريمة، إن الصورة برغم بساطتها فى التركيب إلا أنها عميقة إذ ما تأملنا غلافها الخارجى الذى يشى بالصراع الداخلى المحتدم، فنجد الطيف الكئيب مع الظلمة الحالكة، كما نجد أنين القلب يثير كوامن الشجون والحيرة، كما نجد الدموع الحارة الساخنة تتعانق بتوسلات الروح وأنات الشقاء، هذا هو الغلاف الخارجى أو الخطوط والألوان والحركة التى

تلوح فى المشهد الشعرى، لاشك أنها من نبع القلب ومن خفقات الروح وحيرة الوجدان.

على هذا تمضى الشاعرة فى معظم قصائد الديوان تخط صوراً حزينة كابية لتخاطب وجدان القارىء قبل فكره .

***

تجليات الزمن فى شعر مديحة غريب .

عندما يتحول الماضى إلى صور نفسية ومواقف روحية فإن الشاعر قد اكتشف ذاته، لأن الزمن فى وعيه استحال إلى رموز حية عميقة، بمتاح منها المادة التى تشكل الصورة الفنية التى تشى بموقفه وفلسفته والزمن عند الشاعرة مديحة غريب فى ديوانها «بلادى البعيدة» كيان نفسى متصارع تتقاطع فيه الخطوط والألوان، وتمتزج فيه مشاعر الحب المحبط بالذكريات الأليمة، فى وحى من خفقات الروح ونجوى الوجدان، وارتعاشة الذكرى واستغراق فى تأمل الذات الشاعرة الجريمة، كل هذه التشكيلات تتمحور حول النفس وما أصابت فى ماضيها وحاضرها، إنها لحظات من الأطياف تتابع وتتجاوز لكها لا تتشابه ومن ثم يكون العنصر الزمنى هو الإطار الذى يغلف الصورة الكلية لعناصر الديوان كله .

وبنظرة تأملية لقاموس الشاعرة نجد التراكيب التى تهدينا لمصادر الصورة فى عناوين القصائد على نحو دال مثل إنها تذكرة – وإن كان وهما – صوت من الماضى – وصية شاعر أنغام على أوتار صدئة – ذكريات قليلة ولكن – شىء يبقى – انكسار ظلال كاذبة، كما نجد العناوين ذات الظلال النفسية مثل: بلادى البعيدة – شراع حائر – ظنون – لا شىء يكتمل – سجين – حديث الحب الفرحة

الموقوتة، وكلها قصائد تجمع لى جوا البعد النفسى عنصر الزمن.
لكن كيف وظفت الشاعرة مفردة الزمن؟

من الواضح من شعرها أن الزمن الماضى هو سيد الأزمان عندها لأنه الذاكرة التى تضم خبراتها النفسية والوجدانية المتصارعة هو زمن تتلون الصورة فيه بحسب الموقف، وتمتزج فه السعادة بالكآبة والحزن، والرقة والعذوبة بالبطش والخيانة - والهجر والغدر بالمرارة ولحرمان، والتغطش بالوجد المتهالك فهو شريط درامى مشحون بالمتناقضات، يحلو للشاعرة أن تجتره لكى ترى ذاتها السعيدة والجريحة معاً .

تقول فى قصيدة «إنها تذكرة».

أو تذكر الحجب التى مزقتها
أو تذكر الشمس التى أشعلتها
أو تذكر الشهد التى أسقيتنى
وينور حب فى الفؤاد غرستها
أو تذكر الأحلام فى ريعانها
إذ من قطوف الأبدين نسجتها
أو تذكر اللحن السماوى الذى
غنت به لخطاتنا فعشقتها
أو تذكر السر الذى ضاقت به
آماد صبرى حينما ساطتها
أو تذكر الآيات من سفر الهوى
لك عزتى عن بالشفاه تلوثها

أنافى دروبك مخض ذكرى فاتئد

لاتخرق الأرض التى مهدتها

أنا فى عيونك لمحة لكنها

تسبيحة الترحال إن أغمضتها

كان الشتاء لك انتظاراً دامعاً

فحنت عليه نبوءة أرسلتها

كان الخريف تساقط العمر الذى

أحييته منك مقالة لى قلتها

كان السحاب صدى المحال مباحيا

فجعلته قيثارة أهديتها

كان النعيم خصيم أمسى وغدى

أو تنكر الشمس التى أشعلتها

ولعل المفردة المحورية فى تشكيل الصور الجزئية هى الفعل (تذكر) وتكراره على هذا النحو الملح فى تركيبته مع همزة الاستفهام التى عادة مايكون جوابها معروفاً من سياق الحوار (بنعم) وماتشعه هذه الإجابة المتضمنة من إيحاءات. كما يلفت النظر تنوع هذا التذكر مع كل تركيب بحيث تتلون كل صورة بما يناسبها من إيحاءات نفسية مثل الجبل الممزقة – والشمس المشتعلة – وشراب الشهد – وغرس الحب – والأحلام فى ريعانها – واللحن السماوى – والسر الغامض – وآيات الهوى .

هذه الألوان والأطياف إلى الفعل «كان» كمفردة زمنية – تتعلق تشكيل الصور وتلوينها بألوان نفسية تضاف إلى التذكر، فالشتاء انتظار دامع. والخريف سقوط فى هوة الزمن – والسحاب صدى

المحال - والنعيم خصيم الأمس والغد

تأتى أيضاً فى المقام الثالث من شبكة الأفعال الماضية التى اختارتها الشاعرة إطاراً لقافيتها، مثل (أشعلتها - غرستها - نسجتها - عشقتها - سألتها - تلوتها - مهدتها - أغمضتها - أرسلتها - قلتها - أهديتها صغتها).

هذا النسيج الثلاثى من الأفعال (التذكر - والكينونة - والأفعال الماضية)

كلها نابعة من مفهوم الزمن النفسى وليس من الوقت بمفهومه الفيزيائى أو التتابعى لقد نجحت الشاعرة فى تلوين صورها رغم تكرار الأفعال بشكل صارخ إلا أنها وظفت هذا التكرار فى جعل كل صورة جزئية غاية فى ذاتها من حيث البنية والتركيب والدلالة والإيحاء فالحجب الممزقة والشمس المشتعلة تستدعى مجموعة من الصور كالإحباط - والندم - والتحسر - والضياع... إلخ وهى تخالف تماما صور الشهد وبذور الحب - والأحلام والقطوف - واللحن السماوى .

علاقات قائمة على التضاد والمفارقة والتزاوج لكى تكون اللوحة الكلية للقصيدة .

على هذا تسير الشاعرة فى معظم قصائد الديوان، نعم إنها شاعرة رومانسية حالمة تمتاح من ذكرياتها وترنو إلى عالم مثالى ولكنها تتفنن فى تصوير هذه الرؤية وتوظف أدوات التعبير بطرق فنية متنوعة .

الهوامش :

١- عن بناء القصيدة العربية الحديثة د. على عشرى زايد، مكتبة النصر، ط٣، ١٩٩٣، ص٧٥.

٢- الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر، د. عبد القادر القط. دار النهضة العربية بيروت ١٩٧٨ ص ٤٥٣.

٣- إلى الرحمن هاجر : محمد رشاد الشناوى، الهيئة العامة لقصور الثقافة (٢٠٠٠)/٢٠٠١.

٤- الصوفية والسوريالية : أدونيس، دار الساقى بيروت لبنان ط٢، ١٩٩٢ ص١٨٥.

٥- إلى الرحمن هاجر : ديوان : محمد رشاد الشناوى . الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠٠ ص١٥.

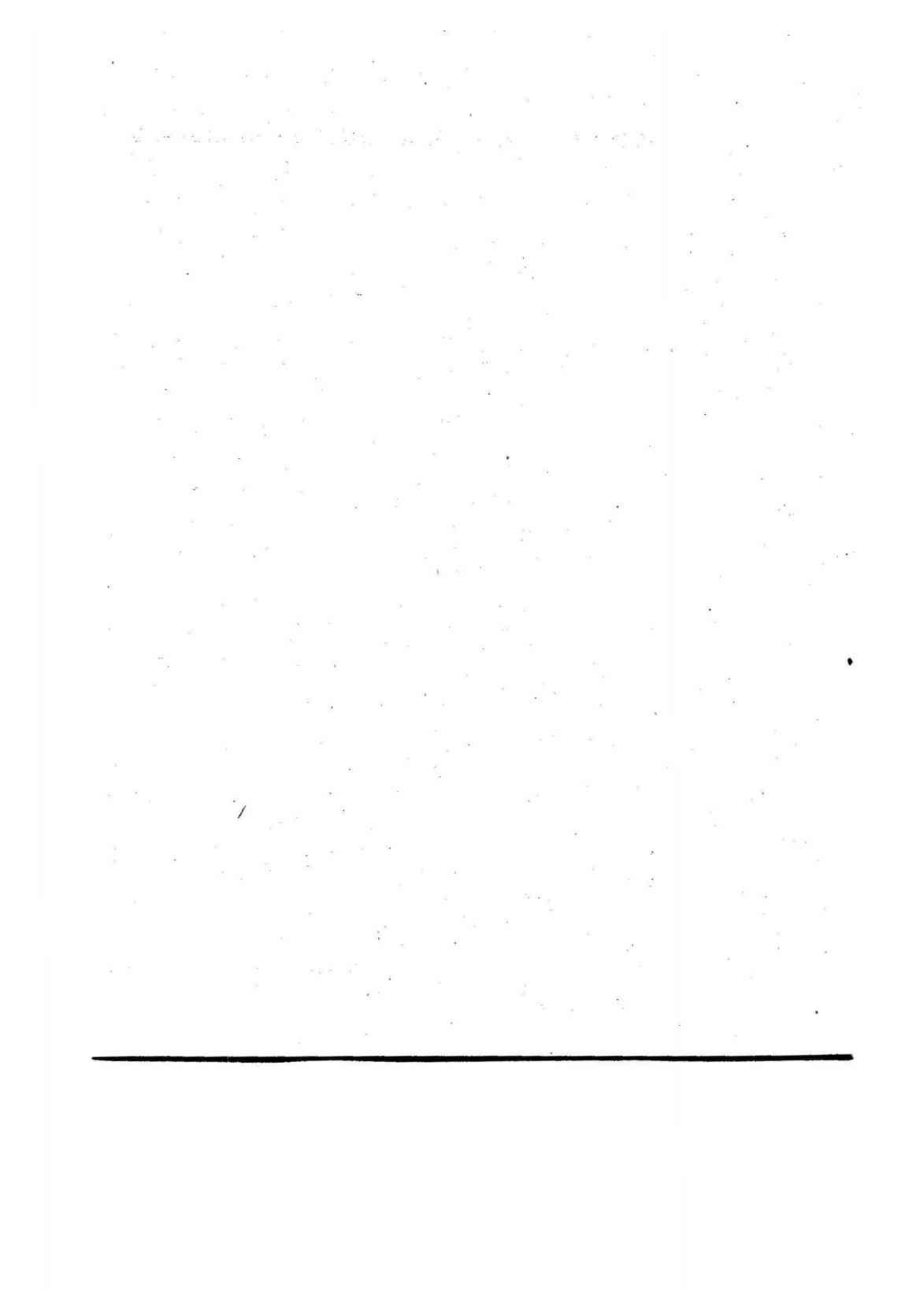
٦- فى النقد الجمالى : رؤية فى الشعر الجاهلى : د. أحمد محمود الخليل. دار الفكر دمشق سورية ص٢٦٧.

٧- عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص١٤٧.

٨- التفسير النفسى للأدب، د. عز الدين اسماعيل، مكتبة غريبط٤، ص١٠٤.

٩- نغمات على الوتر الحائر (ديوان)، مديحة أبو زيد، الهيئة العامة لقصور الثقافة ص١٨،

١٠- ديوان بلادى البعيدة - مديحة غريب، الهيئة العامة لقصور الثقافة ص١١.



المحور الرابع
(شــــهادات)

البعد الإجتماعى فى كاريكاتير صلاح چاهين

جمعة فرحات

لا أذكر على وجه التحديد متى بدأت فى استخدام هذه المقولة عن صلاح چاهين.. لكنى فى كل فعل يرفع راية الاهتمام بصلاح چاهين كرسام كاريكاتير أجدها على لسانى .

قاد صلاح چاهين كتيبة رسامى الكاريكاتير ليحرثوا الأرض أمام الثورة .. لزرع بذرة الكثير من المفاهيم الاجتماعية الجديدة التى تنادى بها الثورة أو أن كتيبة هؤلاء الرسامين تسبق بها فكر الثورة نفسه وتدفعها لتثبيتها ..

وقد يبدو كلامى نوعا من التعصب الشديد لرسامى الكاريكاتير باعتبارى واحدا منهم أو التعصب لهذه المجموعة من رسامى الكاريكاتير والتى تعتبر الجيل الثالث من رسامى الكاريكاتير والذين بدأته شهرتهم مع صدور مجلة صباح الخير فى يناير ١٩٥٦ .. فالجيل الأول هو السكندر صاروخان (الأرمنى الأصل والمصرى الجنسية).ولحق محمد عبد المنعم رضا كأول رسام كاريكاتير مصرى وزهدى العدوى والمجموعة الثانية هى طوغان وعبد السميع، والمجموعة الثالثة والتى جاء على رأسها جورج البهجورى وصلاح چاهين وضمت بهجت عثمان وأحمد حجازى وإيهاب شاكر وصلاح الليثى ورجائى وأنيس وناجى قابيل وإسماعيل دياب ولحق بهم محى

الدين اللباد ورؤف عياد .. وجمعة فرحات ..

لكنى لا أدعى أن رسامى الكاريكاتير بقيادة صلاح چاهين هى التى قامت بالتغيير أو إرهاصات التغيير لكنها مهدت الأرض فقط وساعدت على إعدادها لبذر بذور التغييرات الكبيرة التى حدثت فى المجتمع المصرى بمجىء ثورة يوليو .. وذلك ضمن كتائب أخرى من المفكرين والمثقفين والفنانين الذين أمنوا بهذه الثورة وساروا فى ركابها ..

فمن ناحية لم تكن لهذه المجموعة بالذات وهى المجموعة الثالثة ومن رسامى الكاريكاتير توجهات سياسية تعارض توجهات الثورة المصرية .. بل إن توجهاتهم كانت نفس التوجهات.. إجتماعيا مع الطبقات المصرية الكادحة.. ودفاعا عنها .. ومحاولة لزيادة مساحتها فى الناتج القومى للمجتمع المصرى أخذا وعطاءا ..

وسياسياً مع القومية العربية .. والكرامة الوطنية .. ودور جديد تلعبه مصر. بحكم تاريخها وثقافتها ..

وثقافياً يفكر جديد يتعامل مع الكاريكاتير بروح جديدة قد يكونوا هم ليسوا البادئين بها .. لكنهم هم الذين استطاعوا أن يرسخوها فى الوجدان المصرى.. إلا وهى صورة رسام الكاريكاتير الكامل.. من حيث الفكرة والرسمه ..

وهى النموذج الذى قدمه الرسام الكبير عبد السميع عبدالله فى روز اليوسف ابتداء من عام ١٩٤٧ وحتى عام ١٩٥٣ وهو نموذج رسام الكاريكاتر المفكر السياسى والاجتماعى والذى يملك رؤى يحاول أن يوصلها للناس .

تعالوا معى نرصد سوياً البعد الاجتماعى فى كاريكاتير صلاح

چاهين فى قضايا هامة انشغل بها المجتمع المصرى فى هذه الحقبة من بدايات فى مجلة صباح الخير والتى كان لها إنعكاسات واضحة أيضاً بعد ذلك فى كاريكاتيره اليومى فى جريدة الأهرام بعد عام ١٩٦٢ .

قضية المرأة :

أهتم صلاح چاهين بالمرأة المصرية اهتماما .. أزعم أنه الوحيد من بينهم الذى تبنى دوراً إجتماعياً واضحا.. لم يحصره فى المرأة الزوجة التى عادة بالنسبة للكاريكاتير هى المرأة النكد.. أو المرأة الحاكمة فى المنزل والتى تنزل العقاب دائما وأبدا بزوجها.. وليس المرأة فى دور الأم حتى المثقلة بهموم التربية .. كذلك فرج بها من دائرة المرأة الاستقراطية التى لا تهتم سوى بملذات الحياة أو الوجاهة الاجتماعية.. فبعيداً عن الكاريكاتير الذى يمكن أن يوظف المرأة فى شكل نكتة تضحكك تعالوا نرى كيف حاول صلاح چاهين أن يعبر عن المرأة .

فى مجلة صباح الخير ومع بداياته رسم صلاح چاهين شخصية قيس وليلى وهنا ليلى هى المرأة دائما صاحبة الفعل وليس رد الفعل أى أنها الشخصية الحاكمة الايجابية الجريئة المتمردة فى ثورة لكن دون خلاعة.. المهم أن المرأة هنا هى الفاعلة.. وأيضاً فى صباح الخير ابدع صلاح چاهين شخصية عنتر وعبلة وهى هنا المخ .. أما عنتر فهو العضلات.. وهنا تركيز على أن الرجل والمرأة هى جزءان مكملان لبعضها .. وهنا فإن اختياره أن تكون المرأة هى العقل.. وعدة أيضاً لاحترام المرأة وعقلها وإنها يمكن أن تكون هى المخ مثلا .. هنا وفى هاتين الشخصيتين ليلى، وعبلة.. المرأة التى تستطيع أن

تقود وتفكر وتكون هى الفاعلة صاحبة المبادرة.. وإنها ليست مجرد قطعة أثاث لتزيين البيت أو أنها بؤرة للمتعة فقط .. بل كيان يساوى الرجل ولا يقل عنه وإنها ليست نصف المجتمع . كمجرد كلام وجاهة تقدم باعتبارنا مثقفين.. لكنها نصف المجتمع حقيقة .. بل هى الركيزة التى يقوم عليها المجتمع فعلا .

بعد هذه الحملة وغيرها طبعاً .. اعطت الثورة المصرية للمرأة المصرية حقها فى التصويت والترشيح لأعلى المناصب النيابية .. وكانت هنا المرأة المصرية هى السباقة بين كل النساء العربيات وسبقت حتى بعض الأوروبيات .

ثم بعد ذلك فى كل ما أنجزه من كاريكاتير إجتماعى فى الأهرام كان فى كل قضايا المرأة نعم المساند والعضد لأى حقوق تطالب بها .. وإن كانت قد تناول الأجيال الجديدة، وملابسها وإجتماعيا بأنوثتها الوسيلة للضحك.. وإن كان وراءه دائما أيضاً قيمة اجتماعية.. كقيمة الوقت.. أو ولع النساء بالموضة والسخرية منه أو متطلبات الحياة الزوجية والانفاق وهى القضايا التى لم تكن تشغل باله كيدا فى صباح الخير قبل أن يتزوج .

قضية الجوهر والشكل :

وهى القضية التى عبر عنه بقوة .. وضرورة أن يتسق الشكل مع الجوهر .. وإنه من الضرورى للمجتمع المصرى والمجتمعات الشرقية عموما أن تهتم بجوهر الأشياء ولاتشغلها القضايا الشكلية عن جوهر الأشياء على هذه القضية بابتداع كاريكاتير أسبوعى فى مجلة صباح تحت اسم نادى العراة .

فى نادى العراه.. الجميع عراه.. متساوون.. حيث لا يمثل الشكل

هذا التقسيم النوعى للبشر ولا تحديد لمكانتهم الإجتماعية الا بجوهر
هم والمرأة تظل مغرمة بأن تبدو جميلة .. - وهذا هو الاهتمام
الشكلى الوحيد حيث أن كلا المرزة والرجل فى مجتمع العراة
لايبحثون إلا ن الجوهر دون الشكل .. ويصبح الرجل مثلا عندما
يستحم.. رجلا كامل الملابس فى البانيو .. انقلاب الصورة فى ركن
الكاريكاتير عن الواقع . والملاحظة اللافتة للنظر هنا : أن المجتع كان
يتقبل أن يرسم رجل وامرأة عاريان أسبوعيا دون أن يستهجن هذا
أحد .. حيث أن المجتمع كان قابلا لكل جديد دون انغلاق اجتماعى
أو دينى أو سياسى.. واليوم المجتمع هو الذى يمثل قيدا على رسام
الكاريكياتير وليست السلطة مثلا أو الرقابة الرسمية من زى نوع كما
هو حادث الآن ..

التغيير لضرورة إجتماعية : دون الدخول فى أطر التوجيه المباشر
لمس صلاح چاهين بعبقرية الفذة الكثير من القيم الإجتماعية التى
كان لابد لها أن تتغير لتواكب فكر الثورة .. فأعلاء قيمة العمل حتى
أنه كان أحد أولى الشعارات التى رفعتها الثورة .. (الاتحاد.. النظام
.. العمل) فكان تركيزه على قيمة العمل ورفضه إهدار الوقت فيما لا
يفيد عبر عنه بأستاذية فى كاريكاتير أسبوعى أصبح من أشهر
كاريكاثيرات صلاح چاهين فى مجلة صباح الخير وهو «قهوة
النشاط» .. وهو الذى ركز فيه صلاح چاهين بخفة دم ولماحية كبيرة
على اهدار الوقت فى جلوس مجرد الجلوس على كرسىٌ فى مقهى
دون فعل حقيقى سوى تضييع الوقت.. كان هذا الكاريكاتير الرائع
أول ما يطالعك فى مجلة صباح الخير .. فتضحك وتفكر .. وتعى..
بدليل أن المقهى فى زمننا هذا تحول إلى مجرد مكان مقابلة

الاصدقاء فى حالات قصوى وليس مكانا لتضيع الوقت وأغلقت الكثير من المقاهى مثلا فى العاصمة وتحولت إلى أنشطة أخرى وأنا أقول: وأؤكد مرة أخرى إن هذا التحول ليس بسبب كاريكاتير صلاح جاهين.. لكنه من خلال أفكار الثورة التى سادت البلاد كلها والتركيز على قيم الإنتاج والعمل ..

وأيضاً رسم صلاح جاهين بابا ثابتاً على صفحة كاملة فى مجلة صباح الخير تحت أسم دوواين الحكومة.. كان الكاريكاتير الذى يشفى غليل الناس من بيروقراطية الحكومة وتلكؤها فى خدمة المواطنين .

وهو الباب الذى الح بشدة على أن المواطن من حقه أن يحصل على حاجته دون «فوت علينا بكرة» ودون أن يلف ويدور ليجمع التوقيعات.. وكان هذا كله ضمن النقاط التى تحاول أن تحدث تغييرات إجتماعية مهمة فى المجتمع المصرى ..

وقد يقول قائل إن كل العيوب والسلبيات التى رسم ضدها صلاح جاهين مازالت موجودة بل إنها استشرت.. ولكن أرد وأقول أن كثير من هذه السلبيات قد انخفضت وتيرتها بشدة وحصل إصلاح حقيقى فى بعض مناحى الحياة .. قضت عليها وإعادتها كما كانت هزيمة يونيو والانشغال بالمعركة عن اصلاح الداخل .وبالطبع فإن المتابعة الدؤوبة لأعمال صلاح جاهين فى جريدة الاهرام سنجده أنه لم يتوقف أبداً فى أعماله عن نقد كل السلبيات التى يعانى منها المجتمع.. والتى تزداد حدتها مع زيادة مساحة الفردية فى القيادة التى تسود مجتمعنا عموما ..

ومن خلال سداسيته (سداسية صلاح جاهين الكاريكاتورية)

والتى تضم كايكاتيره المنشور فى جريدة الأهرام منذ عام ١٩٦٢ وحتى رحيله عنا .

سنجد أن الموضوعات التى قسمها صلاح فى الكتاب والتى ضم تحت كل عنوان عنها مايخصه من أعمال ..

هى مثال لكل مايعانى منه المجتمع المصرى من مشاكل ..

التعليم - المرأة - التلوث - التليفونات - الآثار - الفن .. الخ ..

أى كل أنشطة المجتمع المصرى ..

والكاريكاتير فى كل هذه الأعمال له طبيعة تكاد تكون واحدة ..

فمن النادر أن تجد عملا كاريكاتوريا لصلاح چاهين يهدف من ورائه إلى الضحك فقط بل لابد أن تجد لهذا العمل بعدا إجتماعيا بأى شكل من الأشكال.. ومحاولة للنقد بعبقرية مذهلة تتجنب المباشرة الفجة وتحمل كما رائعاً من خفة الدم .. التى اشتهر بها صلاح چاهين ..

تجربتى فى الكتابة الساخرة

صلاح المعداوى

الظرف والفكاهة والسخرية ثالوث الأدب الساخر الذى هو عادة وليد مجتمع مترف أو مجتمع مدقع أو كليهما فى آن واد، والفنون العظيمة تنشأ فى مثل هذه المجتمعات اللاهثة فى ابتداع الأسئلة والباحثة وراء اعتناق الأجوبة والوصول إلى اليقين والمجتمعات العربية التى عاش فى عصورها القديمة أدباء ظرفاء أمثال الفرزدق والجاحظ وابن الرومى وأبى نواس وإبراهيم الموصلى وأبى العلاء المعرى وأبى دلامة وأبى علقمة وأبى الشمقمق وأشعب وجحا إلى آخر هؤلاء العظماء الذين رسوا بعض أدبهم ونقدهم للسخرية من القادة والوزراء والقضاة والوعاظ والمحدثين والأعراب والنحويين والحمقى والمغفلين والبخلاء والطفيليين النساء وذوى العاهات ومن كل شىء تقريبا، وأبدعوا فى جملة ما أبدعوا تراثا هائلا من المصنفات العجيبة والكتب الغريبة بدءا يالأغانى لأبى الفرج الأصفهانى حتى (هز القحوف) مرورا بأخبار الحمقى والمغفلين لابن الجوزى حتى الفاشوش فى حكم القراقوش للأسعد بن مماتى وامتدادا إلى العصر الحديث حيث نشأ جيل من الكتاب والأدباء والصحافيين ممن برعوا فى الصحافة والأدب واشتهروا بالفكاهة الراقية والسخرية الثاقبة والهزل الرفيع والبديع ولا تكفينا شهادة واحدة فيهم فكل واحد منهم

يحتاج كتبا وليس كتابا واحدا.

والأدب الساخر فى العالم العربى له تاريخ ونجوم ساطعة اليوم هو الناتج الممتاز والمدهش للفكاهة العربية الحديثة... ومثلما الفاكهة راحة للجسم فإن الفكاهة ترويح عن النفس وراحة لها فى ذات الوقت، والسخرية كأحد ضروب الفكاهة.. لها وظيفة اجتماعية فهى تقوم بمهمة النقد وتهدف إلى التقويم الاجتماعى أو التغيير الاجتماعى أو الانتقام السلمى وذلك فى قالب فنى ضاحك، وثمة نوعان من السخرية.. الأول يهدف إلى التعريض بالآخرين أو التهكم اللاذع، والثانى يبغى النقد والكشف والإضحكاك، وفى الأحوال كلها فإن السخرية هى أرقى أنواع الفكاهة فى حين أن الدغابة هى أخف الألوان، والواضح أن كل ما يضحك هو نوع من السخرية ولكن ليست كل سخرية تؤدى إلى الإضحكاك فثمة سخرية مرة تستمد مرارتها من البؤس المادى أو من النفاق الاجتماعى أو من الإحباط السياسى ، ومهما يكن المر فإن السخرية يجب أن تؤدى أغراضها تماما فى النقد والتفكه.

قرأنا باستمتاع لهؤلاء الساخرين العظام فى تاريخ الأدب العربى الساخر وعايشت ومازلت أتعلم من الأشقياء العظام من رواد الأدب الساخر فى مصر، منهم على سبيل المثال الشاعر عبد الحميد الديب - المازنى - حافظ ابراهيم - ويليهم محمد عفيفى وزعيم الساخرين الجادين عمنا نجيب محفوظ وحفظنا عن ظهر قلب كتابات عمنا وتاج راسنا العم محمود السعدنى وتتلمذنا وتأدبنا ربما منعنا حياؤنا الريفى عن عرض اجتهاداتنا على العم محمود ولكننا عرضناها على العم زكريا الحجاوى ونلنا منه البركة والتشجيع... وأقول الحق بأننا

عايشنا ومشينا فى زفة الكثير من ظرفاء العصر الذين مارسوا السخرية فى الواقع وفى حياتهم وعلى رأسهم القديس عبد الرحمن الخميسى وشيخ الساخرين كامل الشناوى تعلمنا منهم السخرية وفنية التعبير عنها ومخاطبة الناس بها... تلبستنا روح السخرية بالمعايشة والاستعداد والقراءة العميقة لأقطاب فن السخرية فى الأدب العربى وغيرها من فنون الأدب العربى قديمه وحديثه ومعاصره إن جاز التعبير.

والساخرين يكتبون الأدب الساخر بمنتهى الجدية بل لا أبالغ إذا قلت أن أغلبهم قد يتصورهم المرء لدى الالتقاء بهم بأنهم ثقيلوا الظل، هائمين في عالم خاص بهم ولا تصدق هذه النظرية على العم محمود السعدنى الذى هو ساخر فى الكتابة والكلام علي حد سواء، ولست الوحيد الذى تتلمذ على كتابات هؤلاء الأشقياء العظماء بل ربما بحكم الانتشار أكون أقلهم حظا من الشهرة وهذا ليس ذنبى وإنما هى الظروف التى باعدت لفترة ليست بالقصيرة بينى وبين الجمهور الذى أعنيه بأعمالى الساخرة بل ربما إلى تنوع أوعية كتاباتي من إذاعة ومسرح وتلفزيون ومقالات فى الصحف والمجلات المصرية فتوزعت موهبة السخرية إلى أعمال درامية إذاعية وتلفزيونية ومقالات صحفية.. مثلا من أعمال الكوميديات الاجتماعية:

١ـ عروسة بالكمبيوتر مسلسل /٣ اذاعة البرنامج العام عام ١٩٨٧.

٢ـ المنزل غير آيل للسقوط /٣ مسلسل/٣ إذاعة الشرق الأوسط عام ١٩٨٩.

٣ـ زواج سعيد جدا / مسلسل/ الكويت عام ١٩٨٣٠.

٤ـ حالة عم إبراهيم الفار /٣مسلسل. إذاعة الشرق الأوسط عام ١٩٩٣.

٥ـ رجل تحت الصفر/٣ مسلسل /٣ الكويت عام ١٩٨٤.

٦ـ غلطة الشاطر/ مسلسل/٣ الشرق الأوسط عام ١٩٩٩.

٧ـ الستات ما يعملوش كده مسلسل/ إذاعة ١٩٩٤ـ تلفزيون ١٩٩٦.

٨ـ فى بيتنا ثانوية عامة /مسلسل/ إذاعة ١٩٩٨/ تلفزيون ١٩٩٦

هذا إلى جانب مقالاتى الساخرة فى جريدة الأحرار التى جمعتها خلال الأعوام القليلة الماضية فى كتابين (أيام غير عاطفية) والثانى بعنوان (ثم إن... بعد ذلك..) وغيرها الكثير من الأعمال الكوميدية (الساخرة)

وتجربتى الشخصية مع التعبير الساخر أو الأدب الساخر ، تعود إلى مرحلة مبكرة فى حياتى ربما تعود إلى طفولة جننت فيها بفنون الفرجة الضاحكة في قريتى إحدى قرى الدلتا حيث شاهدت فرقة تمثيلية هزلية وجها لوجه لأول مرة فى حياتى .. كان شيئا ساحرا ومبهجا لطفل لم يتعد الخامسة من عمره وهو يرى أمام ناظريه لواحظ الغازية الممثلة وجليلة وعبد الحفيظ الذى كان النجم الكوميدى الأول فى طفولتى ، مسرح ارتجالى وسط جرن القمح ومن شدة دهشتى وانبهارى كنت فى هذا العمر انتقل وراءهم من قرية إلى أخرى يساندنى فى هذا بعض أقاربى الكبار الذين كانوا يصطحبونى معهم لأعود وأتلقى العلقة الساخنة من عصا جدى لأبى رحمة الله ودفاع جدتى لأمى رحمها الله أيضا لكنها كانت

البداية... بداية تعلقى بالفن والفرجة والكوميديا التى لم أكن أعرفها وقتها بهذا الاسم «كوميديا» .. ومادمت أتحدث عن روافد إحياء أو بث الحس الساخر لدى حضرتنا فقد أدركت بعد ذلك بأن عائلة أمى تتمتع بحس ساخر جميل ومهذب يبدو أننى ورثته بالجينات الطبيعية ونما معى طفلا ثم شابا تتفتح عيناه على عوالم أخرى وازدادت معارفه الأدبية، فى المدرسة الابتدائية وجدت نفسى عضوا بجماعة الخطابة والتمثيل.

وفى حفل نهاية العام أعطانى مشرف الفريق دور الأدباتى الساخر الذى يقدم ويعلق ويختم المسرحية المدرسية بقوله على ما أذكر:

أنا الأديب الأعجوبة... والطوبة جت فى المعطوبة

وكنت أقلد المدرسين بطريقة يبدو أنها كانت مضحكة، فقد كان زملائى وحتى بعض الأساتذة يطلبون منى أحيانا تقليد المدرس فلان أو علان وكانوا يضحكون على أدائى... تصورت إننى أصلح ممثلا وعندما انتقلت إلى مدرسة السعيدية الثانوية بالجيزة كان أول ما فعلته أننى انضممت إلى فريق التمثيل والموسيقى وأيضا جمعية الصحافة بالمدرسة... الأهم كانت القراءة إلى جانب التمثيل هما الهوايتين اللتين هما محل نشاطى وهواياتى المفضلة واستمرتا معى حتى التخرج فى الجامعة... جامعة القاهرة كلية الآداب قسم الصحافة عام ١٩٦٠. كانت أمنيتى أن ألعب دورا للريحانى الذى لم أره فى حياتى ولكنى استمتعت بأدائه فى السينما رغم أنى ذهبت مدعوا ذات ليلة إلى سينما شهرزاد لأحضر مع آخرين مسرحية ليوسف بك وهبى وكانت دراما ثقيلة مفجعة ولكنى ظللت أضحك

بشدة من أداء يوسف بك بإعتباره ممثلا كوميديا.

وبعد التخرج عملت صحفيا تحت التمرين بصحيفة الأخبار ثم الجمهورية ثم المساء في هذه الفترة من عمرى تعرفت إلى أستاذى سعد الدين وهبة وكان ساخرا عظيما واعتبرت من تلامذته إلى جانب العم زكريا الحجاوى وبعدهما الدكتور رشاد رشدى الذى كان جهما لم أره يضحك فى حياته إلا مرات قليلة ولم أجد فى كتاباته أى رائحة للسخرية، وعملت مع د. رشاد رشدى فى مجلة المسرح القديمة وكانت مجلة لمثقفى المسرح وكتابها أساتذتى فى كلية الآداب كلهم بعون الله «دكاتره» جامدين جدا وحاولت أن أقلد أسلوب كتاباتهم وفوجئت بالدكتور رشاد رشدى يطلبنى فى مكتبه وينصحنى نصيحة غالية أخذت بها طيلة عمرى وحتى اليوم، قال لى... لماذا تكتب هكذا بجزالة لفظية زمخشرية.. أكتب كما تتكلم لأنك بالضرورة تملك موهبة الكوميديا والسخرية اللاذعة... ولقد حرصت كما قلت حرصا شديدا على هذه النصيحة الغالية وانعكست فى أغلب أعمالى الإبداعية التى تمثلت فى عشرة كتب مطبوعة فيها الدراما التلفزيونية والإذاعية ومجموعة قصصية يتيمة إلى جانب مسرحيتين وحاصل كتاباتى النقدية الاجتماعية هى عشرة كتب فقط على مدى عمرى لأنى كاتب مزاجى أعتبر نفسى هاويا تسعده ممارسة هوايته ويستمرىء حالة التصالح والنفسى للإبداع الفنى الصادق ويجب أن يعايش هذا الإحساس أطول فترة ممكنة، لست أدرأ عن نفسى صفة الكسل فأنا كسول والحمد لله أحب أن أتجرع لذة الكتابة (وأمصمصها) بلذة تسعدنى كما أتمنى أن يتمتع القارىء أو المستمع أو المشاهد .. وأحب أن أوضح أن الكاتب الساخر غارق لأذنيه فى

الهمين الخاص والعام (نكدى) ذاتي يخص نفسه بالنكد ولكنه يحب أن يضحك قراءه ومستمعيه ومشاهديه على نفسه وعلى أنفسهم وعلى حالهم ويضحكهم على الهموم مستغرقا في تحليلها.. إنها دواء.. نعم الكتابة الساخرة دواء للمجتمع والكوميديا كما قيل تدعو دائما للتغيير للأفضل والأرفع والإنسانى والأنفع لا أخص الكتابة الساخرة بالأفضل والأرفع والإنسانى وحدها لكنى أؤكد أن وظيفة السخرية الأولى هى إحداث التغيير وتلك هى الوظيفة الاجتماعية للسخرية وكنوع من الاستشهاد أود أن أنشر نموذجا لكتابتى الساخرة من إحدى مقالاتى الأسبوعية بجريدة الأحرار تحت عنوان (أسمح لكم بالموافقة على رأيى) والمنشورة يوم الأحد ١٩٩٩/٧/٤ وهذا نصه.

(لقد اجتمعت بكم اليوم لا لأستمع إلى آرائكم ولكنى اجتمعت بكم لأسمح لكم بالموافقة على رأيى ويبدو أن هذا قد أصبح شعارا عاما لأى مسئول... حقيقة نحن نتشدق كثيرا بالديمقراطية وكل مدير أو رئيس هيئة... أو مصلحة أو رئيس إدارة مركزية ولمجرد إنه يجلس على كرسيه فى ظروف غالبا غامضة يهبط عليه وحى الملهمين وتبدو عليه دلائل العبقرية والقوة وياويلك لو ناقشته، قد يستمع إليك ولكنه حتى وإن أعجبته فكرتك فإنه سيقول لك (ما إحنا بنعمل كده دلوقت) بمعنى أنه قد سبقك بألمعيته وعبقريته ونفاذ بصيرته فى بحث هذا الأمر والتوصل إلى هذه النتيجة ولكنك ياعزيز عينى لن تحظى بعد ذلك بالجلوس إليه حتى بمقابلته ولن تنطق أمامه رأيا ولن تتفوه بعد ذلك بكلمة فقد اكتشف سيادته إنك تفكر وهذه مصيبة تجعله يستعيذ بالله منك ومن شر تفكيرك.. وهل لأى أحد أن يفكر غيره... لقد خصته الدولة بالتفكير والتدبير والتنفيذ فهو المفكر الأوحد والمسئول

الأول، تراه مضطجعا فى كرسيه متعمدا أن يعلق خلف ظهره صورة رئيس الجمهورية متمسحا في حمايته حتى وإن كان مديرا الإدارة الأرشيف.

المسألة أننا نتشدق بالديمقراطية وكلنا يدعيها ويرتدى ثوبها ولكن الويل والثبور وعظائم الأمور لحضرة جنابك لو كان لك رأى مخالف أو رؤية مختلفة..

على المستوى السياسى نعترف بأننا نحاول على طريق الديمقراطية ونتقدم خطوات وخطوات ولم يكسر قلم معارض ولم تصادر صحيفة في عهد الرئيس حسنى مبارك لأنه يصر على ديمقراطية كاملة تتحقق فى إطار الالتزام والقنوات الشرعية .. الرجل لم يصادر رأيا بل حتى فى المشروعات القومية الكبرى دعا أصحاب الآراء المخالفة إلى التقدم بآرائهم للإستفادة منها وهو لا يألوا جهدا فى كل مناسبة أن يستمع للرأى والرأى الآخر بحكم تكوينه الشخصى فى دراسة الأمور وإتخاذ قراراته بعد العديد من الدراسات والمشاورات ومن لم يعترف بذلك جاحد ومنكر.. رؤوس السلطة تناولتهم مقالات الصحف القومية وتعارضهم فيما يفعلون بل وصل ببعض الصحف إلى إتهامات بالخيانة منظورة أمام القضاء المصرى الشامخ ليقول كلمته... ريشة الفنان الكبير مصطفى حسين وعلى مدى سنوات تنشر حوارات رئيس الوزراء السابق والحالى ورئيس مجلس الشعب مع فلاح كفر الهنادوة رمزا وتعبيرا ديمقراطيا عن رجل الشارع.

هذه الصورة الناصعة لم تؤثر فى سلوكيات وضمائر السلطة الأدنى والأدنى منها وتصاب هذه السلطات وما يندرج تحتها

بالعصبية التى تصل أحيانا إلى حد الخطأ فى التناول وعلى صفحات الصحف والمجلات والاجتماعات والمكافآت.

وعلى الجانب الأدنى من سلطات الإدارة فى مختلف الهيئات والمؤسسات والمصالح الحكومية نجد رموز هذه السلطة من كبار الموظفين فى واد وسياسة الدولة الديمقراطية فى واد آخر يسمعون عن الديمقراطية ويدعونها ويرفعون شعارها ولكنهم أبدا لا ينفذونها وتنعقد لجان البحث والفحص والدراسات لتنفض تحمل رأى الرئيس الإدارى والمسئول المركزى والمدير العام ولكنها أبدا لا تأخذ برأى الباحث والعضو الفنى وصاحب الخبرة وإن كان أستاذا فى موضوع الدراسة أو البحث إنما الأهم والأعم أن تحظى وتعبر عن رأى السلطة العليا للمشروع أو للمؤسسة أو (المنفسة) وبصراحة ربنا لو أردنا ديمقراطية حقيقية علينا أن نعلم أولادنا فى البيت وفى المدرسة كيفية قبول أو على الأقل الاستماع إلى الرأى الآخر وأن يعتبروا دائما إنهم على صواب يحتمل الخطأ وغيرهم على خطأ يحتمل الصواب. وأن يستمر بنا ذلك المنوال وهذا الخط نبراسا لحياتنا فى الجامعة وفى العمل وفى البيت وفى الشارع .. هذا إذا كنا نريد حقا ديمقراطيات العالم المتقدم... فالديمقراطية لا تمنح ولكنها تمارس من القاعدة إلى القمة من المهد إلى اللحد... وكفاية كده.

ناجى العلى .. والسخرية المريرة

محمد حاكم

أتى نابليون إلى مصر وأصدر بيانا هاما موجها إلى كافة أهل المحروسة قال : «إياكم وحديث المساخر».

كان يعلم - كما يعلم من قبل ومن بعد الآتين لكرسى الحكم فى مصر - أن حديث المساخر هو الشوكة التى ستنغص حياته وحياة احتلالة لمصر.

كانت أسلحة المقاومة كثيرة. لكن أهمها فى رأيى هو سلاح السخرية. هل كان من الممكن الذهاب إلى البيوت والمقاهى والتجمعات ليكمموا الناس. إنهم لا يعرفون ما الذى سيقولونه. ولكن الذى كان يعرفونه هو الفعل القادم بعد القول.

والسخرية ليست النكتة والقفشة التى يطلقها الناس باللفظ ولكن هناك الكاريكاتير الذى يقوله للناس على صفحات الجرائد بالرسم. فهو يخاطب أكبر قدر من الناس. من شمال القطر إلى جنوبه وزى ما بيقولوا «من اسكندرية لأسوان» وليس فى مصر وحدها. لكن الصحف تنتشر إلى كل الوطن العربى فالكاريكاتير بالضبط «كالأسبرينه» الناس ليس عندها الوقت للقراءة بسبب انتشار التليفيون والخفة التى «كبست» على أذهان الناس. والقاريء يفتح

الجريدة على صفح الكاريكاتير، فيغنيه عما يبحث طوال الوقت.

دوميه الرسام الفرنسى الذى عاصر الثورة الفرنسية.. كان عضوا فى الجمعية الوطنية يرى الأعضاء ويسمع الحكومة وتستفزه المهازل. فكان يرسم الجلسات ويطبعها ويلصقها على حوائط باريس، فكانت محفز قوى ضد فساد الحكومة والبرلمان.

ليس الكاريكاتير أساس فى الثورة لكنه يتراكم يوما بعد يوم وساعة بعد ساعة فنحن نعرف التراكمات الكمية تؤدى فى النهاية إلى الفعل الكيفى.

وهذا موجود في الكاريكاتير لو كان مرتبطاً بقضايا المجتمع، وليس هدفه الضحك وحده كهدف بل إن السخرية فى الكاريكاتير لا تعالج العيوب بل تكشفها وتكشف مسبباتها.

فرسام الكاريكاتير لديه التزام بقضايا هذا المجتمع الذى يخاطبه كل يوم أو فى وقت معين خلال الأسبوع أو الوقت المحدد للصدور.

هناك كثيرون من رسامى الكاريكاتير لا يهمهم إلا أن تكون نكتة للضحكة وليس لأى سبب آخر يناقش فيه قضايا المجتمع.

وهنا وفى كثير من صحافة الوطن العربى مجرد مساحة للتهريج وليس للنقاش.

فى أوروبا وكثري من دول العالم نجد أن رسام الكاريكاتير هو مفكر فى قضية له رأي يثير الاهتمام ويثير الفكر عند القارىء لكن عندنا.. «إياكم وحديث المساخر». وتنقلب الآية من تحذير ضد مسالك السلطة إلي تحذير من قراءة ما يتوجه به رسام الكاريكاتير.

إنها مأساة. فالحرب ليست ضد الفساد والخلل والجريمة بل صارت ضد أفكار رسامى الكاريكاتير.

ونجد بعض الصحف تخترع «المفكراتى» لرسام الكاريكاتير. فيصبح بلا وظيفة إلا أنه يؤدى بلا فن لما يملى عليه ليلا ونهارا.

فى مثال جيد للسخرية عند رسام الكاريكاتير والذى يحارب دوما. المثال هو رسام الكاريكاتير «ناجى العلى».

ناجى العلى.. هاجر من مخيم الحلوة إلى بيروت، فرسم الكاريكاتير فى مجلة الحرية وهاجر للمرة الثانية إلى الكويت فرسم فى الطليعة وللمرة الثالثة إلى بيروت وقت الاجتياح الإسرائيلى ثم إلى الكويت مرة رابعة وخامسة إلى لندن حيث تم الاغتيال.

قد يكون الاغتيال سياسيا لأفكاره وقد يكون تصفية حسابات مع بعض القائمين على السلطة وقد وقد..

لكن فى النهاية جريمة اغتيال ناجى العلى لم تتم. لم يسكت صوته. فظل حنظلة ينظر كل صباح إلى القادمين إلى الغد.

ناجى العلى ليس مجرد رسام نكتة،، بل هو رسام ساخر يسخر من أوضاعه وأوضاع وطنه السليب وأوضاع المواطن العربى في كل الوطن العربى.

ناجى العلى دائم الحياة رغم اغتياله وظلت - إلى مدة ليست بالقصيرة أفكاره ومبادئه

فكاريكاتيره مثل بقية قبيلة رسامى الكاريكاتير الذين يعيشون الثورة كل لحظة والرفض لكل الأوضاع. الداخلية والخارجية، ستظل رسومنا متتاليات ليست حسابية وإنما هندسية أفكارنا تستمر يوميا وتتوالد من خلال رؤية القارىء الواعى. فالوعى ضرورة والرسام الواعى ضرورة. ووعى رؤساء التحرير أيضا ضرورة. فكيف تختمر الأفكار وتنطلق إلى كاريكاتير. ثم تحبس سلسلة كبيرة فى نهايتها ..

الرفض أو الخوف من النشر.

تلك أيضا مأساة.. فالمأساة اكتملت فى هذه الحالة. بين افتقاد الوعى ومأساة النشر ومأساة تهجين السخرية.

لك منى سلام يا ناجى أنت وحنظلة سخرية عصرنا المفقودة.

فرسان الكاريكاتير.. والأدب الساخر

محمد بغدادى

المصرى ابن نكتة يطلقها لاذعة كلما زادت عليه الهموم.. ليقاوم الضغوط الواقعة عليه.. وأصعب شىء أن تكون (منكتاتى) ناجحاً فى وطن كل شعبه ساخر.. مثل الشعب المصرى.. يسلى همومه بالتنكيت على نفسه وعلى غيره !!

ولذلك عندما ظهر الكاريكاتير مرسوماً فى الصحافة المصرية على أيدى الرسامين الأجانب المتمصرين .. لم ينجحوا فى إضحاك المصريين فكان يؤلف لهم الأفكار أصحاب المجلات.. ورؤساء التحرير .. وعندما بدأت مجلة روز اليوسف تستخدم الكاريكاتير .. استعانت بالرسامين المصريين فكان لها الفضل الأول فى تأسيس المدرسة المصرية للكاريكاتير .. بفضل جهود كتيبة الرواد التى ضمت الرباعى الشهير: رفقى، زهدى، رخا، وعبد السميع.. وكان الكاريكاتير السياسى متصدراً كل اهتمامات الصحف .. أما الكاريكاتير الاجتماعى فكان مجرداً من الفكر . لايخرج عن كونه ترجمة بالرسم.. (للقفشات) و(النكت) المهذبة التى يتداولها العامة فى مجالس الأنس!!

ميلاد جديد

ظل وضع الكاريكاتير على هذه الحال .. إلى أن قررت السيدة

فاطمة اليوسف أن تصدر مجلة صباح الخير عام ١٩٥٦.. واختار لها إحسان عبد القدوس شعارها الشهير :

«للقلوب الشابة .. والعقول المتحررة»..

وكان يوم ١٢ يناير ١٩٥٦ ميلاداً جديداً لكوكبة من شباب الموهوبين .. الذين أحدثوا ثورة كبيرة فى فن الكاريكاتير .. بخطوطهم الجريئة المتميزة.. وأفكارهم الجديدة الطازجة .. وحددوا برسومهم ملامح مصرية صميمة لفن الكاريكاتير .. فعلى صفحات صباح الخير بدأوا فى استكمال بناء المدرسة المصرية للكاريكاتير الذى وضع حجر أساسها رواد هذا الفن.

ومنذ ذلك التاريخ تحول رسام الكاريكاتير .. فى المدرسة الحديثة .. من منفذ لأفكار رؤساء التحرير .. وأصحاب الصحف.. إلى فنان صاحب قضية .. له رأى .. ورؤية خاصة .. وموقف محدد من كافة القضايا المطروحة على ساحة الوذن آنذاك .

ويقول شيخ الرسامين الفنان «زهدى» عن تلك الفترة فى مقدمة كتاب كاريكاتير نزيه الخالدى :

« .. كان أقصى مستوى ارتفعت إليه حركة الكاريكاتير المصرى .. بعد ١٩٥٦ مع صدور مجلة صباح الخير .. وإذا قارنا ماينشر الآن فى صحافة مصر من كاريكاتير .. بتلك الفترة المزدهرة .. فسوف نتأكد أننا خطونا خطوات كثيرة إلى الوراء ».

أما الكاتب «صلاح عيسى» فيقول عن تلك المرحلة فى كتاب «حكومة وأهالى» للفنان بهجت: « .. كانت مجموعة من المواهب الشابة قد احتشدت آنذاك على صفحات مجلة صباح الخير التى صدرت لتحقيق شعار – للقلوب الشابة .والعقول المتحررة .. وكان الهم

الرئيسى لذلك الحشد غير المسبوق فى تنوع اهتماماته ومواهبه هو: مصر التى تحررت بعد الثورة من الإقطاع .. واستكملت بحرب السويس وتمصير الممتلكات الأجنبية .. استقلالها الوطنى .. والتى هى الان فى حاجة إلى تحطيم بقايا العلاقات الإقطاعية».

ويكمل كلامه فيقول :

«كانت كل الظروف مهيأة .. لكى تبلور نوعاً من الكاريكاتير الاجتماعى .. لم يكن فى جوهره بعيداً عن السياسة.. يتجاوز حكاية الفقير الهندى والرجل المصاب بالزكام الذى يربط أنفه بمنديل.. وقد وجد هذا النوع الجديد من الكاريكاتير أمامه مساحة واسعة وبغير حدود للنقد وللسخرية».

عصر الجنون الجميل

نستطيع أن نقول الان أن هذا الحشد من الفنانين الموهوبين كان يضم منذ اللحظة الأولى .. **صلاح جاهين وجورج البهجورى وحجازى وبهجت عثمان ورجائى ونيس وإيهاب شاكر.. وناجى كامل ثم سماعيل دياب..** وكان أهم مايميز هذه الكتيبة المتألقة .. التى تمثل جيل العمالقة..أنها برعت فى صياغة أفكارها الجديدة الطازجة .. فى إطار من الجنون الجميل والعطاء المتدفق.. حيث كانت الحياة تمارس ببساطة خالية من الاكتئاب والملل. وكانت هناك تغييرات سياسية واجتماعية يمور بها المجتمع تحتاج إلى رؤية جديدة متطلعة إلى حياة أفضل .

وعندما بدأت مدرسة الكاريكاتير المصرى فى عزف أجمل ألحانها.. خاضت معاركها الشريفة.. ومارست مشاغباتها عبر سنوات طويلة .. فى محاولة لتحرير العقل والقلب معاً .. «فسخرت

من البيروقراطية ومن الرومانتيكية المريضة .. وضيق الأفق .والادعاء والكذب والنفاق».. كما يقول الكاتب «صلاح عيسى».

وهذا يتجلى بوضوح فى الأفكار التى طرحها الفنانون الموهوبون من خلال سلاسل الكاريكاتير التى كانوا يبدعونها فى ذلك الوقت .. إذ اينوا برسومهم الكاريكاتورية البسيطة.. يقودون حملة قويمة ووطنية لتنوير ضد التخلف والرجعية ومعاداة التقدم.. ليخلصوا نسيج هذا الشعب مما علق به من شوائب.. ومارسخ فى وجدانه من معتقدات سلفة ومفاهيم خاطئة.. تحول دون تقدمه .وتكبل انطلاقه وهو يستشرف آفاق عصر جديد.. إنها فترة خصبة من تاريخ مصر .. تجلت فيها إبداعات أجمل فنانيها المتألقين.

ففى الوقت الذى تتراجع فيه الآن أفكار كثيرة إلى الوراء .. ونحن على أعتاب القرن الواحد والعشرين .. كانت مدرسة صباح الخير الكاريكاتورية والصحفية فى منتصف الخمسينيات وطوال الستينيات تقدم على صفحاتها.. أفكاراً ورسومات لانستطيع أن ننشرها الآن .. وقد تقع فى حرج شديد إذا ناقشنا بعض الأفكار التى كانت تناقش منذ ثلاثين عاماً مضت.. هنا على هذه الصفحات!!.. فرسومات نادى العراة التى كان يقدمها صلاح چاهين.. واسكتشات چورچ على البلاچ وفى نادى الجزيرة.. ورسوم حجازى وإيهاب وبهجت إذا أعدنا نشرها ربما تتعرض للمصادرة من المؤسسات المتحفظة.. التى تصادر المطبوعات فى معرض الكتاب سنوياً »»

والغريب أن الانتقادات اللاذعة والساخرة التى كان يطرحها الكاريكاتير لم تكن متحررة فقط .. ولكنها كانت - أيضاً - موجهة للفساد الحكومى.. والروتين .. والأزمات الاقتصادية وبطاقات

التموين والقطط والسمان.. ومراكز القوى.. والإهمال والبيروقراطية .. وتسيب القطاع العام .. والاعتداء على أقوات الشعب .وسلبيات التعليم وأزمة المواصلات والمرافق.. والبطالة .. والفن الهابط.. وتجار السينما والمنتجين التجار.. و .. و.. ولم تكن هناك محاذير للسخرية من كافة الأوضاع التى لاتروق للرسامين .. والكتاب.. والمحريين على السواء .

سلاسل وأبواب

ولعل من أشهر السلاسل التى واظب فنانو الكاريكاتير على نشرها تباعاً فى مواجهة الفساد والتخلف والروتين والبيروقراطية .. تلك التى كان يرسمها صلاح چاهين منذ وقت مبكر.. ثم بهجت عثمان ثم إيهاب شاكر .. ومع صدور الأعداد الأولى من مجلة صباح الخير بدأ چاهين فى نشر سلسلة «نادى العراة» ليسخر من القيو التى كانت تكبل المرأة.. وتمنع خروجها إلى العمل.. فكسر بهذه السلسلة حاجز الخوف.وجعل المرأة فى رسومه ¬ تنطلق بحرية خارج سياج التقاليد.وفى سلسلة «قيس وليلى» قدم لنا چاهين فى إطار لاذع وساخر.. المرأة وهى مندفعة بقوة إلى الفعل الإيجابى.. فى قضية الحب وماعلق بها من نظرة سلفية متخلفة.

وجاءت تلك الأفكار مواكبة للتطور.. ومساهمة فى إحداثه.. ومشاركة فى المعركة المحتدمة بين الجديد والقديم .. وتوالت السلاسل فأمتعنا چاهين بأشهر سلاسله: «ضحكات مكتبية».. التى كانت تنتقد بشدة تكاسل وتراخى الموظفين وفساد ذممهم.. وفى «دواوين الحكومة» و«الفهامة» قدم لنا نقداً لاذعاً لبيروقراطية الجهاز الحكومى وتحكم صغا الموظفين فى شئون الدولة.وقدم «العيادة

النفسـيـة» و«قـهـوة النشـاط».. ومن أشـهـر مـاقـدمـه صـلاح چاهين وتوارثته أجيال الرسامين حتى الآن سلسلته التى اشتهرت بـ «صباح الخير» أيها.. والتى كان يتغير موضوعها كل أسبوع وكانت تنشر فى صفحتى الوسط متضمنة أزجالاً ورسوماً وحوارات ساخرة بالإضافة إلى الرسوم الكاريكاتورية .

أما **بهجت عثمان** فكانت له سلاسله الشـهيرة أيضاً فقدم لنا «الفرخة والديك» متخذاً من حياة الطيور مادة للسخرية من السلوك الإنسانى.. و«المجتمع اللغوى» ساخراً من الهوة السحيقة بين اللغة والحياة.. و«هارون الرشيد» منتقداً النظرة المتخلفة للمرأة .. و«جراح قلب» ساخراً من الرومانتيكية المريضة، واستطاع الفنان بهجت أن يقدم نقداً فنياً لكل الظواهر السلبية فى السينما والمسرح والغناء وكافة المجالات الفنية من خلال فنه الذى كانت تهتز له الأوساط الفنية كل أسبوع على صفحات المجلات والجرائد وخاصة مجلة صباح الخير.

وقدم الفنان حجازى من خلال رسومه المصرية المتميزة عالماً متكاملاً جعله واحداً ومن أشهر رسامى الكاريكاتير فى مصر والعالم العربى «إذ تميزت رسومه بالتصوير البارع والفكاهى للحياة الشعبية فى أحياء مصر الفقيرة» فتعرض لمشاكل الشباب والمرأة والحب فى قالب ساخر خفيف الظل .. يضج بالحيوية.. متشبعاً بوعى ابن البلد الفطرى .. متناولاً فى أعماله كافة المشاكل الاجتماعية للإنسان المصرى .

وإن كان حجازى لم يربط ريشته بسلاسل محددة لها صفة الثبات.. إلا أنه عبر برسومه عن كافة القضايا السياسية

والاقتصادية والاجتماعية بالنقد اللاذع .. وكان يتميز بشفافية وقدرة عالية على اقتناص الأفكار الجديدة.. وابتكار الصيغ الكاريكاتورية التى لم تستخدم من قبل.. وقد ارتبطت ريشة حجازى «بالناس الفقراء.. والمرأة المضطهدة». فهو من وجهة نظره كما جاء على لسانه فى حوار نشر بمجلة الشباب سنة ١٩٨٧ «لايؤلف رسومه ولا يتعمدها ولكنه أحس بالسيدة المصرية تعانى اضطهاداً عاماً من الرجل والطفل وأحس بأنها مضطهدة بشكل خاص من الرجل.. سواء كان زوجها أو أخاها الكبير .. وملامح المرأة المصرية فى رسومة تظهر بها سمات من الصبر والطيبة.. رغم تعرضها للاضطهاد الذى لاتعيه.. ولكنها تعى فقط أن هذه هى طبيعة الحياة»

والمرأة عند حجازى «فى مجتمع الفقر لها سمات وملامح مختلفة فسمنتها تختلف عن سمنة الأغنياء.. وليدة الطعام الفقير والمقاعد غير الصحيحة والحركة المحكومة فى الغرف الضيقة»!!

وكان الفنان حجازى يتناول مجتمع (الرصيف) و(الطبلية) بشكل دائم فى أعماله لدرجة أن شخصياته التى كان يضع خطوطها بعناية أصبحت مسجلة بتوقيعه .

أما الفنان چورچ البهجورى، فهو صاحب ومؤسس مدرسة الجنون الجميل..فهو كائن جميل بطبعه.. بسيط ومتألق دائماً.. اكتشفه أستاذه فى كلية الفنون الجميلة الفنان «بيكار» وهو مازال فى السنة الأولى فأخذه إلى «صاروخان» رائد رسم الكاريكاتير فى صحيفة أخبار اليوم آنذاك.. ثم تعرف على الفنان زهدى فعرفه بالفنان جمال كامل ثم الفنان أبو العينين سكرتير تحرير روزاليوسف فى ذلك الوقت.. فقدمه للسيدة فاطمة اليوسف والفنان عبد السميع..

بعـد ذلك بدأ يرسـم فى روزاليـوسف.. وبدأت الصـحـافـة المصـرية تتعرف على مؤسس الاتجاه الجديد فى الكاريكاتير.. ثم انتقل عبد السميع لأخبار اليوم.. فطلب أبو العينين من چورچ أن يرسم لأول مرة غلاف روزاليوسف.. وفجأة أصبح البهجورى مسئولاً عن رسم مجلة روزاليوسف من الغلاف للغلاف.. وعندما صدرت صباح الخير عـام ٥٦.. بدأ چورچ يضع بصمـاته الأولى على فن الكاريكاتيـر المصـرى الحـديث.. ويحسب له أنه أول من بادر برسم وجوه أسـرة مجلة صباح فى لوحة واحدة كان ينشرها فى أعياد ميلاد صباح الخير وأصبحت تقليداً يتبعه الرسامون بعد ذلك .

ذلك هو فناننا العالمى چورچ البهجورى الذى أصبح مشهوراً في أوروبا أكثر من مصر.. بعد حصوله مؤخراً على عدة جوائز عالمية عن رسومه الكاريكاتورية لقد قدم چورچ نوعاً خاصاً وجديداً من الكاريكاتير.. فهو لايؤف (النكت) بل يعيش الحياة.. يخرج دائماً حاملاً أوراقه وأقلامه.. وأينما وجد فهو يرسم كل من حوله. ويحولهم إلى مادة صحفية.. يعود بها إلى رئيس التحرير.. ليجد أمامه مادة مرسومة ومكتوبة وجاهزة للطبع .. وهذا منتهى آمال رؤساء التحرير.

أما عبقرية چورچ فقد تجلت فى رسومه للشخصيات.. فهو ملك متوج فى فن «البورتيرية».. بالإضافة إلى أنه مصدر رائع.. فهو أسرع رسام بورتيريه فى مصر.. وهو يرسم الروح والشخصية.. ولايرسم من صورة مطلقاً.. فنحس بالوجوه عند البهجورى تضج بالحركة وتمتلىء بالحيوية وهو أول من أفرد له صفحات مستقلة وملونة ليرسم فيها وجوه النجوم والشخصيات العامة التى كانت تقدمها المجلة للمجتمع وتشيد بأدوارهم حتى يتعرف عليهم جمهور القراء..

أمـا رجـائى ونيس.. الفنان الذى ترك الصـحـافـة.. وتوجـه إلى ستراليا ليرسم فى أحد مستشفيات الصحة النفسية.. مبتكراً طريقة جـديدة لشـفـاء المرضى عن طريق الفن التـشكيلى.. هذا الفنان الهادىء الجميل .. كان يعمل بمجلة صباح الخير ولايشعر بوجوده أحد.. وكـانت له أدوار مـتـعـددة يقـوم بهـا.. بالإضـافـة للأفكار الكاريكاتورية التى كان يقدمـها.. وكانت رسومـه تتمـيز بالثراء والغرابة فيقول عنه الفنان زهدى: سـأله أسلوب تشكيلى متفرد صاغ به رسـومـه الكاريكاتورية ليـؤكـد نظريتـه الفنيـة الفـريدة فى الكاريكاتير».. وبخلاف هذه الرسوم «فـهو يضيف إلى عمله رسم العناوين الثـابتـة.. والمتـغـيـرة. يضـيف أسـبـوعـيـا أشكالاً جديدة.وابتكارات فريدة.. وكان يقوم إلى جانب ذلك برسم العديد من موضوعات المجلة ليمارس فيها ألعابه الطريفة.. وجنونه الجميل».

وقـد برع رجـائـى ونيس فى فن «البورتيريه» فـيـقـول عنه الفنان زهدى «لقد أظهر - رجـائى - منذ البداية قدرة فائقة فى التلاعب بالملامح والتصرف بالمبالغة الجريئة والمحسوبة.. وبهذا ابتكر لنفسه أسلوباً جديداً فى فن البورتيريه الكاريكاتيرى لم يكن موجوداً من قـبل».. ومن الغـريب أن الفنان رجـائـى «لم يكن يكرر رسـوم شـخـصـيـاتـه.. بل كـان رسم الشـخـصـيـة فى كل مـرة ببناء جـديد وتصميم مغاير».

أمـا إيهـاب شـاكـر فـقد استطاع فى الخـمـسينيات أن يكون له خطوطه الخـاصـة المتميزة.. وأسلوبه المتفرد وشخصيته المستقلة.. وكـائناته الغريبـة التى مـيزت رسـومـه عن كافـة أبناء جيله.. ويقـول الفنان إيهاب عن تجربته :

« .. لقد عشنا مع شخصيات الفنان رخا .. وتعلمنا الكثير منها : السبع أفندى - رفيعة هانم - ميمى بيه - غنى الحرب - وكلها شخصيات كنا نراها فى المجلات ونحن أطفال.. تعيش فى خيالنا فقط»..

وعندما عمل واشتغل بالكاركاتير فى بداية الخمسينيات رسم «عائلة البلهوان».. التى يقول عنها :

«كنت أراها كظاهرة نمطية فى ذلك الوقت لبعض العائلات ذات المواهب البهلوانية»!! وسرعان ماظهرت من بين أوراق إيهاب العديد من السلاسل الكاريكاتورية التى أبدعتها ريشته فقدم للقراء فى بداية الستينيات «جيل تليفزيونجى» وعن هذه السلسلة يقول إيهاب :

« .. عندما ظهر التليفزيون لأول مرة فى مصر.. عجل باختفاء النسناس والأراجوز .. فرسمت جيلاً من الأطفال النسانيس والأراجوزات.. عبارة عن ولد وبنت يمثلان هذا الجيل العجيب!!».. ثم قدم لنا سلسلة بعنوان «الشفخانة» على وزن السلخانة.. انتقد فيها بشكل لاذع تدهور حال المستشفيات والخدمات الصحية.. بعدها قدم سلسلة «شمشون ودليلة» متعرضا لقضية المرأة ومدى الظلم الذى تعانى منه.. وزواج الرجل من أربع نساء يعجز عن أن يعدل بينهن فيظلم الأربع.. كما قدم على مدى أعداد كثيرة فى منتصف الستينيات فى صفحتى الوسط سلسلته الشهيرة «من غرائب كوكب الأرض» فانتقد من خلالها الكثير من مظاهر الفساد .. ثم قدم «تنابلة الديوان» ساخراً بشدة من تكاسل وتراخى الموظفين فى خدمة الجمهور وأداء وظائفهم وانتقد القيود الروتينية ..

ثم انقطع الفنان إيهاب عن الكاريكاتير سبع سنوات متصلة قضاها فى دراسة وعمل أفلام رسوم متحركة فى باريس نال عنها جوائز دولية.. واشترك فى عدة لجان دولية للتحكيم فى مسابقات

عالمية لأفلام الكرتون.. عاد بعدها ليقدم لنا سلسلة جديدة بعنوان «جيل فلسفنجيش تناول من خلالها مايحير جيلا بأكمله من أسئلة طرحت نفسها على ساحة الوطن فى ظل سنوات الانفتاح.. وفى الثمانينيات قدم لقراء صباح الخير سلسلة «فرقع لوز» واضعا على لسانه عديداً من الأسئلة كان يدسها للمسئولين.. ولكن فى الأغلب الأعم كان لايجد لها إجابة محددة؟!

وكان الفنان إسماعيل دياب قد بدأ فى أواخر الخمسينيات يرسم بالكاريكاتير مسلسل «مغامرات الشاويش عبد العزيز» فى باب جديد كانت تكتبه الراحلة «نهاد جاد» تحت عنوان «صباح الخير يا أطفال» وكانت توقعه «صباح الخير يا أبلة نهاد».. وعلى صفحات هذا الباب بدأ دياب فى تقديم رسومه الكاريكاتورية ثم بدأت ريشته تخرج من هذا الباب وتنتشر على صفحات المجلة مصحوبة بريشه متميزة فى البورتيرهات التى كان يتقن رسمها ثم تابع سلسلته الشهيرة «محمود بك عبد الماضى» التى كان ينتقد فيها بقايا العلاقات الاقطاعية وأصبح له دور بارز على صفحات مجلة صباح الخير.

الموجة الثانية

فى أوائل الستينيات انضم إلى جيل العمالقة مجموعة جديدة من الرسامين الموهوبين.. فسطعت نجومهم تابعا فى سماء الصحافة المصرية.. وبدأت الموجة الثانية من الفنانين تغزو صفحات المجلات والصحف تنشر البهجة والبسمة والفن الجميل.. **يتقدمهم محيى الدين اللباد**.. بخطوطه المتبكرة وأفكاره العجيبة .. وكتاباته الجريئة للعناوين والكاريكاتير على السواء .. ومعه الفنان صلاح الليثى الذى جاءت رسومه بمثابة إعلان للتمرد على هذا الواقع.. ويقول الليثى عن أسلوبه الكاريكاتورى فى حوار نشر بمجلة الوادى سنة ١٩٨٢: «إنه

يلتقط بعينه مايلفت النظر.. ويستفز العين.. وهو عندئذ يستجيب لما يرى.. فيغضب بشدة.. أو يفرح بشدة لأنه يرى أن شدة الانفعال ضرورية حتى يتعبأ للتعبير».. فنحن هنا أمام رسام يحترق من أجل الحصول على فكرة ليرسمها .. فنضحك نحن ويحترق وهو.. وكان الليثى - رحمه الله - يبكينا ونحن نضحك بمرارة!! فأى صدق كان يتخلل أعمال فنان بمثل هذا الأصرار على متابعة كل مظاهر الفساد والإهمال والرشوة؟! لهذا فقد تركزت موضوعاته على مشاكل المواصلات والتليفونات، المياه والتموين.. والرشوة والفساد الإدارى.. وإسراف الزوجات.. وإفلاس الأزواج.. ونوم الموظفين فى مكاتبهم.. وكان أهم مايميز الليثى سرعة خطوطه.. وتميزها عن سواها من الرسوم الأخرى.. وكانت تعليقاته ذكية موجزة، ومكثفة للغاية وعن نكتة الليثى يقول الفنان زهدى: لـ «نكتة» مذاق خاص مميز حتى لكأنها لقمة معبأة بالفلفل اللاذع تكاد عندما تلتقطها تشعر بحرارة حلقك»!

بعد ذلك بدأت **ريشة رؤوف عياد** فى الظهور على استحياء ثم انتشر وجودها وأصبح له حضور جميل وتواجد دائم.. ثم اتسعت المساحات.. وأكدت ريشته مع مرور الوقت تميزها.. وعلى مدى سنوات طويلة تحمل الفنان رؤوف عياد عبء سد الفراغ الكبير الذى تركه غياب عدد كبير من جيل العمالقة .. وكان رؤوف قد قدم لفترة ليست بالقصير سلسلة بعنوان «تاريخ ما أهمله التاريخ» مزج فيها الحاضر بالماضى.. والمعاصر بالتراث.ولم يقتصر دوره على الرسوم الكاريكاتورية فقط بل قدم العديد من الرسوم التوضيحية. حتى صارت ريشة رؤوف أكثر تميزاً وانتشاراً فى صحف ومجلات عديدة.

وأصبح الان من أشهر رسامى الكاريكاتير .

وبعد الموجة الثانية تتابعت الموجات .. وتوالت الأجيال وتلاحقت .. فظهرت **ريشة جمعة فرحات** الذى بدأت برسم البورتيرهات بخطوط رشيقة وبسيطة ومتميزة .. حتى صار واحداً من رسامى الكاريكاتير السياسى المشهورين.. وفى تتابع لمدرسة العمالقة فى البورتيريه بدأت **ريشة شريف عليش** تغزو الصفحات.. فبرح فى رسم الشخصيات بتفوق.. وتمكن من أن يضع بصمة جديدة خاصة به وبأسلوب جديد متميز .

وفى السبعينيات ظهرت ريشة متميزة لشاب قادم من صعيد مصر.. وكانت **الفنان محسن جابر** .. الذى برع فى تقديم رسومه الكاريكاتورية بفطرة فنية وتلقائية واعية.وبساطة مصنوعة بذكاء.. وأصبح له طابع مميز، وخاص ..

وقدم رمسيس الذى كان قد أمضى فترة ليست بالقليلة فى الإخراج الفنى أسهم برؤيته فى إخراج صفحات صباح الخير.. ثم قدم على مدى سنوات طويلة بورتيرهاته ذات الخطوط السريعة الخاصة، وقدم فى أعياد ميلاد صباح الخير وجوه أسرة صباح الخير فى لوحة واحدة رائعة .. ثم بدأ فى تقديم سلسلته الشهيرة «يا تليفزيون يا..» .. وفى أواخر السبعينيات ظهرت رسوم **محمد حاكم** الفنان الرقيق الذى قدم بخطوطه المميزة رسومه الكاريكاتورية الذكية وبورتيرهاته ذات الطابع الخاص .

وتوالت الأجيال .. وقدم **سامى أمين** من الأجيال الشابة رسومه فتفوق فى رسم البورتيرهات بريشة متميزة وحية ..

كل هؤلاء، وغيرهم أضافوا إلى حركة الكاريكاتير ما أثرى به المدرسة الكاريكاتورية وأغناها .. وجعلها تستحق عن جداره أن تحمل لواء الريادة فى هذا الفن الساخر .

قراءة فى الشعر الساخر

ياسر قطامش

الناس عادة يضحكون من كل ما هو مخالف للعادة والمألوف، فيضحكون من الممثل الهزلي وإشاراته وحركاته ، يضحكون مما يشير إليه وليس منه شخصيا، ويضحكون من الصور الكاريكاتيرية الساخرة وغير الساخرة، ويضحكون من المغفل والجاهل والبخيل والجبان، ويضحكون ممن يقلدون أصوات الحيوانات أو أصوات غيرهم، ويضحكون من المفارقات ومن الهزل الذى يؤدى إلى فوضى الكلام، ويضحكون من الهجاء والسباب والستم ويضحكون من النوادر والنكت والمزاح، والضحك بصفة عامة أنوا ع فمنه ضحك إعجاب وضحك ازدراء وضحك سخرية وضحك عطف وضحك هزل وضحك انتصار.

والأدب المصرى يعتبر غنيا بالفكاهة لأن المصريين بصفة عامة من أكثر الأمم ميلا إلي الضحك منذ آلاف السنين، حيث نجد في العصر الفرعونى بعض الرسوم الكاريكاتيرية الساخرة على أوراق البردى وقطع الخزف وفيها سخرية من الأوضا ع السياسية والاجتماعية ومن أغانى قدماء المصريين فى ولائمهم «كن فرحا ومتع نفسك ما دمت حيا» وعلى جدران مقابرهم القديمة - كما يقول د.أحمد بدوى - توجد رسوم وصور تدل على تهكمهم وميلهم للمرح والفكاهة.

***

أما الأدب العربى فكان منذ أقدم العصور حافلا بالفكاهة

والسخرية ولعل الحديث الآن يدعونا إلى تعريف كل من : الفكاهة والسخرية وتوضيح الفرق بينهما حيث يقول أستاذنا الدكتور شوقى ضيف فى كتابه «الفكاهة فى مصر» : إن الفكاهة هى الأعم وتشمل السخرية والتهكم والهجاء والنادرةوالدعابة والمزاح والنكتة والقفش والتورية والهزل والتصوير الساخر أى الكاريكاتير.

أما السخرية فهى فرع من أرقى فروع الفكاهة وتحتاج إلى ذكاء ومكر حيث يتلاعب صاحبها فى تصويره للغبى بالذكى وللظالم بالعادل وللدميمة بالجميلة.

ولقد وجدت الفكاهة فى الأدب العربى القديم فى صورتين رئيسيتين :

* الأولى : هى النادرة وجمعها نوادر، وهى الأخبار التى تضحك أو القصص القصيرة الطريفة مثل : نوادر الحمقى والمغفلين والمتطفلين والبخلاء وغيرهم.

* الثانية : هى الهجاء ويعتمد على التصوير بالكلمات الساخرة لجوانب الضعف فى شخصية المهجو مع تضخيم العيوب الشكلية أو الخلقية والمبالغة والمفارقة والجمع بين النقيضين وذلك بغرض التهكم والتقريع والتجريح أو بغرض النقد والإصلاح أحيانا.

والأدب العربى بصفة عامة كما يقول الأستال أحمد الحوفى به آلاف الأمثلة لأنواع الفكاهة الكفيلة بإبطال اتهام الأدب العربى بالعبوس والجفاف ومن المؤلفين القدماء الذين اختصوا بالفكاهة على سبيل المثال لا الحصر :

أبو الطيب محمد بن أحمد الوشاء (٣٢٥هـ/ ٩٣٦م) العالم النحوى الأديب صاحب كتاب «الموشى» حاول فيه أن يضع قوانين للظرف والظرفاء

* العالم الدينى الجليل ابن الجوزى (٥٩٧هـ/ ١٢٠٠م) مؤلف كتاب «الظراف والمتماجنين»

* الأسعد بن مماتى (٦١٦هـ/١٢١٩م) صاحب كتاب «الفاشوش في حكم قراقوش»

* الشيخ يوسف الشربينى (١٠٩٨هـ/١٦٨٦م) صاحب كتاب «هز القحوف فى شرح قصيدة أبى شادوف» وغيرهم.

***

وكان العرب فى الجاهلية يحبون الضحك والضاحكين وسموا أبناءهم بأسماء مثل : ضحاك، بسام، طلق، بشر، جذلان، فرحان، سعيد. وكانوا يمدحون الرجل بقولهم : ضحكوك السن، طلق المحيا، بشوش الوجه. ويذمونه بقولهم : قطوب الوجه، عبوس المحيا، كئيب الطلعة.. ومن ذلك قول الشاعر :

أهازل حيث الهزل يحسن بالفت وإنى إذا جد الرجال لذو جد

بل وكيف ننسى الشاعر العربى القديم الذى قال عن زوجته أم عمرو وكان يكرهها :

إذا ذهب الحمار بأم عمرو فلا رجعت ولارجع الحمار

وهناك شاعر آخر من الأعراب قال متهكما على نفسه عندما تزوج اثنتين :

تزوجت اثنتين لفرط جهلى بما يشقى به زوج اثنتين

فقلت أعيش بينهما خروفا أنعم بين أكرم نعجتين

فصرت كنعجة تضحى وتمسى تعذب بين أخبث ذئبتين

وألقى فى المعيشة كل ضــــر كفاك الضر بين الضرتين

لهذى ليلة ولتلـــك أخـــرى عذاب دائم فى الليلتين!!

وفى شعر الشعراء الصعاليك فى العصر الجاهلى العديد من الأمثلة للشعر الفكاهى وإن اختلفت دواعى الفكاهة وأسبابها فى

عصرهم عن عصرنا.

وقد نبغ شعراء العرب في الهجائيات الحافلة بالتهكم والسخرية ومن هؤلاء الشاعر المخضرم الحطيئة الذى لم يسلم أحد من لسانه حتى إنه هجا أباه وأمه بل وهجا نفسه قائلا :

أبت شفتاى اليوم إلا تكلما   بسوء فما أدرى لمن أنا قائله
أرى لى وجها شوه الله خلقه   فقبح من وجه وقبح حامله

ثم يظهر الإسلام ليكون له عظيم الأثر فى الرضا والسماحة واجتلاب المسرة والفكاهة ولنا في رسول الله صلى الله عليه وسلم أسوة حسنة فكان يمزح ولا يقول إلا حقا؛ ومن أقواله : «لا خير فيمن لا يطرب ولا يطرب» وقال أيضا «روحوا القلوب ساعة بعد ساعة فإن القلوب إذا كلت عميت».

وبعد العصر الإسلامى نجد الشعر العربى عامرا بالفكاهة والأدلة على ذلك كثيرة : منها نقائض الفرزدق وجريرو هجائيات ابن الروى والمتنبى اللاذعة.

ومن الملاحظ أن العصر العباسى وهو عصر ترف وفخفخة تألقت فيه الفكاهة على أيدى شعراء مثل أبى دلامة وأبى الشمقمق ومن طريف ذلك أن الخليفة المهدى طلب يوما من أبى دلامة زن يهجو أحد الجالسين فى مجلسه وكانوا جميعا من الأمراء والأشراف وعلية القوم فلم يجد أبو دلامة مخرجا ينجيه من هذا لاموقف إلا إذا هجا نفسه فقال :

ألا أبلغ لديك أبا دلامة   فليس من الكرام ولا كرامة
إذا لبس العمامة كان قردا   وخنزيرا إذا نزع العمامة
جمعت دمامة وجمعت لؤما   كذاك اللؤم تتبعه الدمامة

إلا أن الفكاهة بوجه عام والسخرية بوجه خاص لا ينبغى أن يكون الغرض منهما هو الضحك فقط ولكن يجب أن يكون لهما

غرض اسمى من ذلك وهو النقد والتجيه إلى الإصلاح ولكن بأسلوب التلميح لا التصريح وهذا ما كان يلجأ إليه الأدباء والشعراء خوفا من البطش والتنكيل بهم من قبل الحكام إذا هم عمدوا إلى الجدية والنقد الصريح ولذلك فإن عصور القمع والظلم والاستبداد كانت أزهى عصور الفكاهة والسخرية وتحضرنى الآن طرفة من العصر الفاطمى حيث وقع زلزال في عصر الحاكم بزمر الله وكان مشهورا بالبطش والظلم والتهور وعدم الاتزان فى تصرفاته فقال شاعره محمد بن القاسم :

ما زلزلت مصر من سوء يراد بها ‏ لكنها رقصت من عدله طربا

وفى العصر الفاطمى ظهر أيضا الشعر الفكاهى أبو الرقعمق أما العصر الأيوبى فكان حافلا بشعراء ظرفاء أمثال : ابن سناء الملك وابن مطروح والبهاء زهير وابن قلاقس وغيرهم.

أما العصر المملوكى فحدث ولا حرج حيث تجد خفة الدم والروح المصرية الأصيلة فى نماذج كثيرة لشعرء خفيفى الظل أمثال : أبى حسين الجزار، ابن دانيال، ابن سودون ، عامر الأبنوطى، كمال الدين بن الأعمى، على المغربى، نصر الدين الحمامى ، السراج الوراق، والشاب الظريف وغيرهم.. ولعله من المناسب أن استعرض فى عجالة بعض نماذج من أشعارهم الساخرة مثل قول نصير الدين الحمامى فى وصف داره :

ودار خرا ب بها قد أقمت ‏ كأنى أقمت على القارعة

وأخش بها أن أقيم الصلاة ‏ فتسجد حيطانها لاراكعة

إذا ما قرأت إذا زلزلت ‏ خشيت بأن تقرأ الواقعة

وقول السيد عبد الرحيم العباسى فى وصف حالته الصحية :

أرعشنى الدهر أى رعش ‏ وكنت ذا قوة وبطش

قد كنت أمشى ولست أعيا فصرت أعيا ولست أمشى

ويقول عامر الأبنوطى معارضا لأمية العرب للطغرانى :

أنا جر الضأن ترياق من العلل وأصحن الأرز فيها منتهى أملى

أريد أكلا نفيسا أتسعين به على العبادات والمطلوب من عملى

والدهر يفجع من يبغى مطاعمه بالعدس والكشك والبيصار والبصل

ويقال أبو الحسين الجزار :

ألا قل للذى يسأل عن قومى وعن أهلى

لقد تسأل عن قوم كرام الفرع والأصل

يرجيهم «بنو كلب» ويخساهم «بنو عجل»

ويقول ابن دانيال :

أمسيت أفقر من يروح ويغتدى ما فى يدى من فاقتى إلا يدى

من منزل لم يحو غيرى قاعدا فإذا رقدت رقدت غير ممدد

حشرات بيتى لو تلقت عسكرا ولى على الأعقاب غير مردد

هذا ولى ثوب تراه مرقعا من كل لون مثل ريش الهدهد

أما ابن سودون فهو صاحب الأبيات الشهيرة :

الأرض أرض والسماء سماء والماء ماء والهواء هواء

ويقال إن الناس تنطق مثلنا أما الخراف فقولها : ما ماء

وقد ظهر الموال الساخر فى العصر المملوكى ومن ذلك قول الشاعر خضر بن سحلول فى مدح الأمير يبلغ الناصرى وتأييده فى صراعه ضد السلطان برقوق :

ياناصرى سهم عز في العدا مرشوق وأنت منصور ومن حنت إليه النوق

أصبر فما دامت الشدة على مخلوق غدا يجيء الخوخ وتذهب دولة البرقوق

ولولا ضيق المقام لاستشهدت بمئاذن النماذج من الشعر الساخر فى العصر المملوكى - ذلك العصر الذى اتهمه الكثيرون ظلما

وعدوانا بأنه عصر انحطاط فى الأدب والشعر.

وفى العصر الحديث ظهرت السخرية على يد عبد الله النديم فى مجلتيه «التنكيت والتبكيت» و«الأستاذ» ثم ظهر مجموعة من الشعراء والأدباء الظرفاء أمثال : حسن الآلاتى، حفنى ناصف، إمام العبد، محمد البابلى، عبد العزيز البشرى، حافظ إبراهيم، الشيخ الشربتلى وغيرهم ممن لا تحيهم الذاكرة كما أنك تجد الكثير من الأشعار الفكاهية ممثلة فى الدعابات والهجائيات وذلك فى دواوين محمد الأسمر ومحمود غنيم والعوضى الوكيل ومحمد الهراوى ومحمد مصطفى حمام وأحمد الزين وطاهر أبو فاشا وأحمد مخيمر، بالإضافة إلى أشعار فكاهية كثيرة اندثرت تماما لشاعر البعكوكة محمد طه حراز والممثل القدير عبد الوارث عسر والزجال والمؤلف المسرحى بديع خيرى وشاعر السمسمية حسين طنطاوى وشاعر الإسكندرية «أبو فراج» ولا ننسى الشاعر الفكاهى الكبير عبد السلام شهاب الذى اندثرت أشعاره تماما والتى ما زلت أذكر منها قوله :

أحب سوسو وما أدراك ما سوسو

سوسو التى فى هواها القلب موحوس

كم أظهر دلعا قد زادنى ولعا

ثم اشترت سلعا .. فالجيب متعوس

وقمت من عز نومى صارخا فزعا

كأنما شكنى فى القلب دبوس

وقلت روحى وما تحويه محفظتى

فداء سوسو تعالى بس يا سوسو

ولبيرم التونسي أشعار فكاهية حلمنتيشية تجدها فى مقالاته الرائعة ومقاماته ودرامياته وذلك بخلاف أزجاله الساخرة التى أشتهر بها وجدير بنا أن نلفت أنظار الذين يخلطون بين الزجل والشعر

الحلمنتيشى فنقول أن الزجل يصاغ دائما بالعامية وهذا سهل ميسور ولكن الشعر الحلمنتيشى يختلف عن الزجل تماما لأنه يلتزم بجميع قواعد الشعر من الموسيقى والقوافى واللغة الفصحي إلا أه يطعم الفصحى بالعامية أى أنه «يفصح العامية» أو «يعمم الفصحى» إذا جاز التعبير وهذا النوع من الشعر هو السهل الممتنع ويجب أن يكون تلقائيا لزن التلكف يفسده وكما يقول أستاذنا الدكتور الطاهر أحمد مكى كلنا كمصريين برعنا فى النكت والسخرية والقفشات فى حياتنا العامة ولكن قلة قليلة هم الذين يستطيعون تحويل ذلك إلى أدب ساخر والأصعب هو تحويله إلى شعر ساخر.

ويعتبر الشاعر الفكاهى الكبير حسين شفيق المصرى أول من أطلق اسم «الشعر الحلمنتيشى» على الشعر الفكاهى، والحقيقة لقد تحيرت كثيرا فى كلمة «حلمنتيشى» خاصة عندما سألنى عن معناها المؤرخ الأديب مختار السويفى، وبحثت عنها فى المعاجم اللغوية فلم أجد لها أصلا وغالب الرأى أنها مجنونة - من باب النحت فى اللغة - وهى من مخترعات حسين شفيق المصرى وأرجح أنها نحتت من كلمتين هما : «حلا» من حلا الشىء حلاوة أى كانوا حلوا، فنقول حلت الفكاهة أى استوت وطابت وصارت لذيذة والكلمة الثانية «منتيشى» وهى من «نتش» الشىء، أى جذبه واستخرجه «والنتاشش مبالغ فى الوصف من النتش والنتاش بالعامية هى الفشار أو الكذاب وعلى هذا فكلمة «حلمنتيشى» تعنى النتش الحلو أو الفشر اللذيذ.

وبالإضافة إلى الشعر الحلمنتيشى اشتهر حسين شفيق المصرى بالمشعلقات وهى أشعار ساخرة على وزن المعلقات فى العصر الجاهلى ومن ذلك قوله معارضا قصيدة طرفة بن العبد الدالية الشهيرة التى يقول في مطلعها :

لخولة أطلال ببرقة ثهمد تلوح كباقى الوشم فى ظاهر اليد

فيقول حسين شفيق المصرى فى قصيدة طويلة اقتطف منها:

لزينب دكان بحارة منجـــد تلوح بها أقفاص عيش مقدد

فما لى أران يوابن عمى مصطفى متى أدن منها ينأ عنها ويبعد

يقول وقد ألقى الرغـيف وسابنى ألست ترى جوزها عويس بن أحمد

فأقبل زوج الست يلعن أمها ويسعى إلينا بالمدارس المهربد

ستبدى لك «العصيان» ما كنت جاهلا ويأتيك «بالمركوب» من لم تهدد

وأجدنى إذا حالت أن أعطىء للقارئ بعض الأمثلة للشعر الساخر فى العصر الحديث فسأحتاج إلى صفحات وصفحات ولذا سأكتفى باختيار هذين النموذجين :

الأول للشاعر حفنى ناصف الذى ذهب فى رحلة نيلية مع بعض أصحابه من إسنا إلى أدفو فهبت عليهم رياح عاصفة أوشكت أن تغرف مركبهم فقال حفنى :

ركبنا البحر من إسنا صباحا

فكنا فى الغروب بقرب ادفو

فهب الريح من إدفو علينا

فإتفو يا رياح عليك إدفو

والثانى الشاعر محمود غنيم الذى قال يوما مداعبا صديقا له اشتهر «بمناخيره» الكبيرة :

لى صاحب ظله خـفـيف لأنفه دانت الأنوف

أنف له قمـة وســـفح فيه المغارات والكهوف

إن قامت الحرب غاب فيه من خوف غاراتها ألوف

سألته : أهو صنع ربى؟! فقال : لا بل بناه خوفو

يعتبر معظم الأدب الساخر فى العصر الحديث وكذلك أدب

النوادر والقفشات من أدب الندوات والمجالس التى كانت تعقد فى البيوت والسرايات والمقاهى مثل ندوات قهوة المضحكخانة الكبرى بشارع الخليفة بالسيدة وندوات سيد قشطة بقهوة بلدية بحى الدرب الأحمر وندوات قهوة البوسطة (متاتيا) بالعتبة الخضراء وندوات قهوة الكتبخانة أمام مبنى دار الكتب القديم بباب الخلق وندوات أمير الشعراء زحمد ششوق يفى محل صولت الحولانى بشارع فؤاد - مكان محل شيكوريل حاليا - وندوات بار اللواء أمام مبنى جريدة الأهرام القديم بشارع مظلوم بالقرب من باب اللوق وندوات أدباء العروبة فى سراى إبراهيم دسوقى أباظة باشا بالعباسية وكذلك ندوات قهوة أفندية بالأزهر وقهوة الفيشاوى بالحسين وقهوة عبد الله بالجيزة ولعله من المحزن حقا أنم عظم ما دار فى هذه الندوات من نكت ومداعبات ونوادر وقفشات وشعر ساخر لم يجد من يهتم بجمعه وتدوينه وقد تبدد هذا لاكنز الأدبى الفكاهى تماما بوفاة أصحابه الذين للأسف لم يكونوا هم أنفسهم حريصين على تسجيله ولو تم ذلك لأصبح عدنا موسوعة عصرية حديثة من الأدب الفكاهى في حجم كتاب الأغانى للأصفهانى الذى يقع فى عشرين جزءا من الحجم الكبير

المحتويات

المقدمة.. ٣

المحور الأول :

الكوميديا المرتجلة والمسرح الساخر عند الفراعنة..... د. صبحى شفيق ٩

* السخرية .. الدلالة والآليات.......... د. عبد الرحمن عبد السلام ٢٧

* هز القحوف .. والنص الآخر............. د. محمد حافظ دياب ٥٦

المحور الثانى :

* النكتة وأخواتها .... حزين عمر ٨٩

* السخرية فى حديث عيسى بن هشام.. د. سيد البحراوى ١٠٥

* ماهية الضحك..................... د. هشام السلامونى ١١٤

المحور الثالث :

* الخطاب السردى بين الواقع والإيقاع......... ربيع مفتاح ١٤١

* البنية التصويرية .... د. قطب عبد العزيز ١٤٧

المحور الرابع :

* البعد الاجتماعى فى كاريكاتير صلاح جاهين............... جمعة فرحات ١٦٥

* تجربتى فى الكتابة الساخرة .... صلاح المعداوى ١٧٢

* ناجى العلى .. والسخرية المريرة................ محمد حاكم ١٨١

* فرسان الكاريكاتير......................... محمد بغدادى ١٨٥

* قراءة فى الشعر الساخر......................... ياسر قطامش ١٩٨

رقم الإيداع : ٩٨١٩ / ٢٠٠٢

شركة الأمل للطباعة والنشر
(مورافيتلى سابقاً)